

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR
JONATHAN GAGNÉ

À L'ÈRE DU CINÉMA NUMÉRIQUE,
COMMENT RECONQUÉRIR UNE APPROCHE POÉTIQUE DE L'IMAGE
INSPIRÉE DE LA MATÉRIALITÉ DU CINÉMA ARGENTIQUE ?

JUIN 2018

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la maîtrise en art

CONCENTRATION CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître es arts M.A

RÉSUMÉ

Aujourd'hui, à l'ère de la dominance du cinéma numérique, les images filmiques nous proposent des représentations visuelles d'une définition toujours plus élevée. Inévitablement, ce phénomène a des répercussions importantes sur la perception spectatorielle. Cette problématique nous invite à nous poser les questions suivantes : comment percevons-nous et ressentons-nous les images filmiques ? Qu'est-ce qui fait leur force ? La « texture visuelle » en lien avec le médium – qu'il soit physique ou virtuel – peut-elle affecter l'implication d'un spectateur dans un univers narratif ? À une époque où la matérialité semble vouloir disparaître de plusieurs sphères de notre vie, les technologies analogiques, comme la pellicule-film, ont-elles encore une place comme mode d'expression artistique en cinéma ?

Ces questionnements au sujet de l'image cinématographique sont des plus actuels puisque nous sommes depuis quelques années en pleine (r)évolution technologique. Comme le soulignent André Gaudreault et Philippe Marion dans le résumé de leur ouvrage *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, « [...] le cinéma serait en train de mourir : la chaleur du photochimique a cédé le terrain à la froideur du pixel et le hors-film a commencé à envahir [...] les salles dévolues au septième art¹ ». Cette affirmation constitue en quelque sorte le fondement de notre problématique de recherche, dont l'objectif est d'étudier l'impact de l'image filmique – ainsi que la matérialité du médium – sur la perception spectatorielle.

Toujours dans l'optique de bien comprendre la relation complexe entre le spectateur, dans sa dimension cognitive et subjective, et l'image, dans son aspect sémantique et sémiologique, nous entendons aborder le sujet avec un regard phénoménologique, qui traite de l'expérience vécue d'un point de vue philosophique. Notre problématique sera donc analysée à partir des concepts développés par le théoricien Jacques Aumont, particulièrement ceux décrits dans son ouvrage *Que Reste-t-il du cinéma* (2013) où il aborde l'espace plastique de la matière de l'image même – la matérialité – et de la reconfiguration considérable du domaine des images en mouvement depuis les vingt dernières années. Cette approche sera bonifiée par les propos avancés par Edgar Morin dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), ouvrage qui, malgré l'époque relativement lointaine à laquelle il fut rédigé, constitue un élément-clé de notre compréhension du fonctionnement des images filmiques ainsi que leur impact sur la perception spectatorielle. Après tout, « [...] l'image ne donne pas tout, [elle] laisse au spectateur une part de responsabilité, responsabilité de continuer l'analyse, de définir ce qu'il voit, de lui conférer du sens² ».

¹ Gaudreault, A., et Marion, P. (2013). *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Collin, p. 60.

² Ardenne, P. (s.d.), « L'image d'art contemporaine : impossible définition et stratégies de recomposition », *L'art même*, [En ligne], <<http://www.lartmeme.cfwb.be/no027/pages/page4.htm>>, page consultée le 9 juin 2016.

Nous aborderons également la notion d’empreinte à la lumière des théories explorées par Didi-Huberman dans son ouvrage *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* (2008). En considérant l’image filmique issue de la technologie argentique comme une empreinte matérielle, nous verrons comment cela contribue à en faire une image porteuse de capacité poétique. Nous serons ensuite en mesure de traiter cette fameuse poésie liée à l’image cinématographique à l’aide, entre autres, des notions apportées par Geneviève Gosselin-G. dans son mémoire de maîtrise intitulé *La poésie cinématographique. Terrence Malick et la sensation* (2015). C’est ainsi que nous verrons comment « [...] il y a poésie cinématographique chaque fois que les formes de la représentation sont ouvertes par une modalité de l’expression³ [...] ».

Tous les théoriciens et théoriciennes qui nourrissent ce mémoire ont été choisis en fonction de leur effet synergique. La mise en relation de leurs notions respectives et les instruments que cela met à ma disposition me permettent d’approfondir ma recherche de manière optimale. Nous découvrirons éventuellement comment tous ces cadres théoriques, accompagnés de quelques expérimentations, ont influencé ma poïétique en tant qu’artiste dans la production d’une œuvre, soit un court-métrage de fiction réalisé à l’aide de procédés à la fois analogiques et numériques. Cette création constitue en quelque sorte un canevas comparatif de différentes textures visuelles où j’ai pu expérimenter diverses manipulations de l’image dans le but de retrouver une « sensation de matérialité » inspirée de la technologie argentique. Avec cette expérience plastique, j’ai désiré mettre en évidence l’impact du médium sur la capacité poétique de l’image filmique, mais aussi sur la perception spectatorielle. Après tout, « [...] une réaction de solidarité est attendue du spectateur. Revient de concert la possibilité d’une expérience esthétique autre, reconnectée à l’image⁴ ». C’est ainsi que se révèle l’aspect phénoménologique de mon projet de recherche, en ce sens où le choix du médium en création cinématographique provoque inévitablement un rapport ainsi qu’un dialogue particulier entre l’artiste, l’œuvre et le spectateur.

³ Gosselin-G., G. (2015). *La poésie cinématographique. Terrence Malick et la sensation*, Montréal : Université de Montréal, p. 3.

⁴ Ardenne, P., *op. cit.*

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier les membres de ma famille, pour leur appui indéfectible tout au long de mon parcours à la maîtrise. Je pense tout particulièrement à mes parents, Jocelyn et Lyane, ma conjointe Catherine ainsi qu'à mes grands-parents, Marie-France, Bertrand et Irène. J'ai également une pensée toute spéciale pour mon grand-père Jean-Marie, qui nous a quittés alors que je débutais ma première session à l'hiver 2016, mais qui fut malgré tout d'une aide précieuse dans mon cheminement.

J'aimerais ensuite souligner la grande importance et la qualité d'accompagnement que m'ont offert mes enseignants, dont Jean Châteauvert, mon directeur de recherche. Ce dernier a su me guider avec précision à l'intérieur de mon sujet de recherche tout en me permettant d'explorer de nouveaux horizons ainsi que des pistes alternatives qui m'ont grandement nourri tout au long de ma recherche. J'en profite également pour exprimer ma reconnaissance à Constanza Camelo, Jean-Paul Quéinnec, Marcel Marois, Sylvie Morais et Anne Martine Parent pour leur écoute, leur disponibilité et leurs précieux conseils ; ces personnes de qualité ont fait une différence positive et importante sur mon parcours à la maîtrise.

Je termine en remerciant chaleureusement les membres de mon jury, Sophie Beauparlant, Jean Châteauvert et Denis Bellemare, mes correcteurs, Lisette St-Pierre et André Bouchard, ainsi que toutes les personnes-ressources de l'UQAC qui ont toujours été présentes pour m'aider à accomplir mon objectif, que ce soit au point de vue recherche, rédaction ou création. Il est plus que vrai que l'Université du Québec à Chicoutimi est une université de proximité, et cela fait toute la différence du monde sur la qualité des services offerts ainsi que sur la vie étudiante.

Merci à tous du fond du cœur pour ce parcours à la fois enrichissant et inoubliable duquel je sors changé – transmuté – à jamais !

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS.....	v
TABLE DES MATIÈRES.....	vi
LISTES DES FIGURES.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
Notre territoire de recherche-création dans un contexte d'évolution technologique.....	4
1.1 <i>L'Invasion des profanateurs</i>	4
1.2 Le mimétisme technologique.....	6
1.3 Le numérique comme élément déclencheur.....	9
1.4 Températures technologiques	11
1.5 Les « morts » du cinéma.....	13
1.6 Les couches discursives.....	15
CHAPITRE 2	
La matérialité du médium comme configuration dialectique.....	18
2.1 L'empire des sens.....	18
2.2 L'animisme.....	20
2.3 Petite ontologie de l'image analogique et numérique.....	20
2.4 L'empreinte.....	28
2.5 Le meilleur des deux mondes.....	31
2.6 �� l'épreuve de la mort.....	32
2.7 Le passé revient.....	40
2.8 L'aura et le fantastique latent	46

CHAPITRE 3

La perception spectatorielle en lien avec l'image filmique	49
3.1 La perception et la phénoménologie.....	49
3.2 La magie.....	54
3.3 La photogénie.....	57
3.4 La participation.....	59
3.5 Le réel et l'illusion du réel.....	61
3.6 Le contexte.....	65

CHAPITRE 4

La capacité poétique de l'image filmique	68
4.1 La poésie cinématographique.....	68
4.2 Le visible et l'invisible.....	70
4.3 Le temps.....	71
4.4 Le souvenir.....	74
4.5 La photogénie comme élément poétique.....	77
4.6 La sensation.....	79

CHAPITRE 5

Une poïétique inspirée de la matérialité du cinéma analogique	81
5.1 Prélude.....	81
5.2 L'expérimentation à caractère phénoménologique.....	85
5.3 Suite de l'expérimentation.....	93
5.4 <i>Doux-amer</i>	96
CONCLUSION.....	106
BIBLIOGRAPHIE.....	111
FILMOGRAPHIE.....	113
APPROBATION ÉTHIQUE.....	114

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Simulation de la qualité d'image du film <i>Vampire... vous avez dit vampire ?</i>	1
2. Couverture du numéro 672 des <i>Cahiers du cinéma</i>	14
3. Exemple de support sur lequel sont emmagasinées les images en analogique.....	23
4. Exemple de support sur lequel sont emmagasinées les images numériques.....	24
5. Image d'un cercle noir.....	27
6. Photogramme tiré d'une pellicule-film usée, avec poussières et rayures.....	29
7. Affiche promotionnelle du film <i>Grindhouse</i>	33
8. Image tirée du film <i>À l'épreuve de la mort</i>	34
9. Image tirée du film <i>Planète Terreur</i>	36
10. Affiche promotionnelle du tout premier <i>Reel Film Day</i>	39
11. Image tirée du film <i>Star Wars Episode II, Attack of the Clones</i>	41
12. Image tirée du film <i>Star Wars Episode VII, The Force Awakens</i>	42
13. Image tirée du film <i>Le Cygne noir</i>	44
14. Prototype de la nouvelle caméra Super 8 de Kodak.....	45
15. Image tirée du film <i>Star Wars</i>	75
16. Image tirée du film <i>Jackie</i>	76
17. Processus de la deuxième captation des images du film <i>Prélude</i>	82
18. Processus de la deuxième captation des images du film <i>Prélude</i>	83
19. Image tirée du film <i>Prélude</i>	84
20. Comparaison pré et post-manipulations sur <i>Prélude</i>	85
21. Salle de visionnement de la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'UQAC.....	87
22. Projection des deux versions de <i>Prélude</i> à l'UQAC.....	89
23. Canevas comparatif présenté aux participants lors de l'entrevue.....	90
24. L'écran de projection avant l'application de la peinture.....	99

25. Résultat du mélange du sable à la peinture.....	100
26. Le projecteur Super 8mm.....	101
27. L'installation pour la deuxième captation de mes images.....	101
28. Image « post-manipulation » tirée du film <i>Doux-Amer</i>	104
29. Images tirées du film <i>Doux-Amer</i>	105

Ce tas de cailloux n'est rien d'autre pour cet enfant que l'équivalent
de ce que notre regard d'adulte cherche dans
l'œuvre d'art, ce qui attache, ce qui relie, ce qui sépare.

Robert Neuburger, *Exister* (page 88)

INTRODUCTION

Il y a longtemps, dans le sous-sol d'une maison pas si lointaine, un jeune garçon âgé d'environ huit ans découvrait pour la toute première fois le film *Vampire... vous avez dit vampire ?* (*Fright night*, 1985)⁵ sur un téléviseur à écran cathodique. Le film, enregistré sur une cassette vidéo BETA, un format faisant à l'époque concurrence à celui du VHS, fit une très grande impression sur le garçon. Une fois la touche *play* enfoncée sur le magnétoscope, il fut incapable de détacher son regard de l'écran, sur lequel se succédèrent des images à la fois mystérieuses, inquiétantes et surprenantes. Ces impressions n'étaient toutefois pas toutes reliées à l'ambiance et l'histoire du film en tant que tel, mais bien à l'intégrité des images elles-mêmes, à leur apparence, leur texture... Pourquoi y avait-il ce grain dans l'image ? Pourquoi y avait-il de fines rayures qui venaient sporadiquement danser dans l'image ? Mais plus que tout : pourquoi cela ajoutait-il tant d'excitation à l'expérience de visionnement que fut celle de *Vampire... vous avez dit vampire ?* cet après-midi-là ?

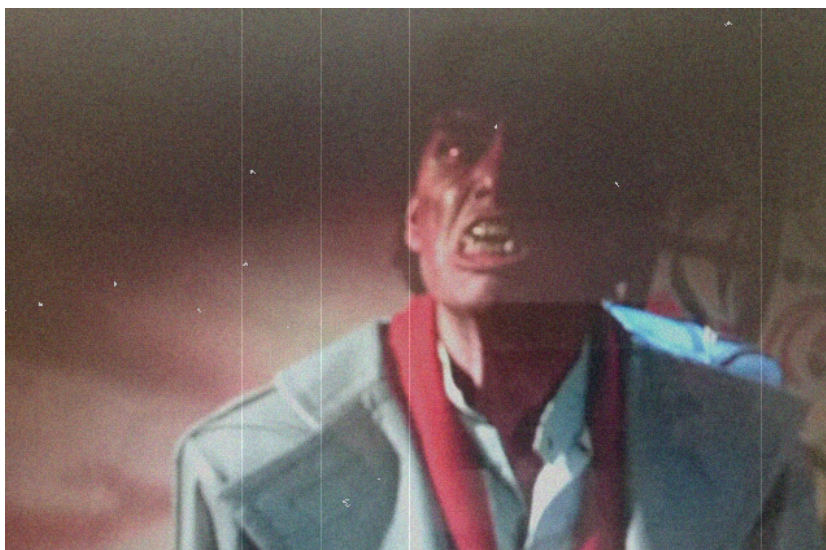


Fig. 1 : Simulation de la qualité d'image du film *Vampire... vous avez dit vampire ?* tel qu'expérimenté sur format video BETA dans les années 80.
© Columbia Pictures

⁵ Long-métrage d'horreur américain réalisé par Tom Holland en 1985.

Le jeune garçon que je fus jadis est devenu un cinéphile aguerri ainsi qu'un créateur constamment en quête de réponse face aux grandes questions soulevées par la puissance des images filmiques. Tôt dans ma vie, j'ai découvert que le cinéma avait la capacité de m'ouvrir les portes d'un autre monde, celui de l'imaginaire et de la créativité. Ayant grandi dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, j'ai découvert plusieurs films sur support BETA et VHS, des cassettes vidéo issues de la technologie analogique. La qualité de ces représentations était souvent altérée dans la mesure où le processus de transfert à partir de la source originale – en l'occurrence la pellicule-film – jusqu'à la copie de visionnement (les cassettes à ruban magnétique) avait largement dégradé la qualité des films en question.

Avec le recul, je constate que ce phénomène d'altération visuelle a largement contribué à nourrir ma participation affective à titre de spectateur ainsi que mes pulsions créatives en tant que scénariste et réalisateur. À mon sens, ces altérations ont la capacité de bonifier une œuvre cinématographique et constituent un niveau de lecture supplémentaire. Ce phénomène fut renforcé par le fait que j'ai réalisé mes études en cinéma à la fin des années quatre-vingt-dix ainsi qu'au début des années deux mille, période charnière où je fus aux premières loges afin d'assister au début de la transition entre l'analogique et le numérique. À cette époque, j'ai eu l'occasion de tourner plusieurs courts-métrages en vidéo analogique, numérique, ainsi qu'en pellicule-film. J'ai également travaillé à titre de projectionniste dans un cinéma, où je fus amené à manipuler de la pellicule-film en format 8mm, 16mm, 35mm et 70mm. C'est donc en expérimentant de près les différences entre ces technologies que j'en suis venu à questionner l'importance du médium en création cinématographique et, subséquemment, émettre l'hypothèse que la matérialité de la pellicule-film – et les défauts techniques s'y rattachant – constituent un outil de création qui influence grandement la poétique ainsi que la perception spectatorielle en cinéma.

Plus précisément, j'estime que la texture visuelle – la définition de l'image, les contrastes, le grain – que procure la technologie argentique (la pellicule-film) confère aux images filmiques une plus grande capacité poétique, donc une capacité accrue à susciter des émotions

spécifiques chez le spectateur. La matérialité du support devient alors une « charnière » qui lie le spectateur à l'œuvre et qui fait en sorte que « [...] nous nous versons dans l'œuvre et [qu']elle se verse en nous⁶ ». C'est ainsi que nous tenterons ainsi d'explorer, dans une approche autant théorique que pratique, une forme de phénoménologie en lien avec l'ontologie de l'image cinématographique, dans le but d'« examiner comment les machines et techniques du cinéma permettent à l'œil de l'esprit de larguer les amarres, naviguer à l'infini dans un temps et un espace libre⁷ ».

La problématique liée à ce projet de maîtrise en recherche-crédation vise donc à réfléchir, accompagner ainsi que propulser la production d'un court-métrage, intitulé *Doux-Amer*, dont le processus créatif résulte directement des réflexions soulevées dans cette étude de la matérialité du médium filmique. À ce sujet, comment aborder la création d'images filmiques qualifiées de poétiques, donc qui sont davantage susceptibles à engager le spectateur dans une participation affective prononcée ? À titre de créateur, comment et pourquoi est-il possible de motiver une démarche de création contemporaine qui initie un dialogue avec certains aspects de la technologique d'hier ? Somme toute, à l'ère du cinéma numérique, comment reconquérir une approche poétique de l'image inspirée de la matérialité du cinéma argentique ?

Notre recherche, aussi exhaustive soit-elle, se veut un préambule à *Doux-amer*, le projet de création qui l'accompagne. Au niveau des ancrages théoriques qui serviront de fondation à ce travail, notons les ouvrages de Jacques Aumont, Georges Didi-Huberman, André Gaudreault, Philippe Marion, Edgar Morin ainsi que Geneviève Gosselin-G. La mise en relation des notions évoquées par ces théoriciens du cinéma, de par leur effet synergique, mettent à notre disposition des outils précieux permettant de comprendre le rapport à la fois riche et fragile entre le médium, le créateur ainsi que le spectateur.

⁶ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 32.

⁷ Morin, E. (1956). *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 130.

CHAPITRE 1 : NOTRE TERRITOIRE DE RECHERCHE-CRÉATION DANS UN CONTEXTE D'ÉVOLUTION TECHNOLOGIQUE

Le cinéma n'a plus la « position hégémonique » qu'il avait.

*Sa rencontre avec le numérique lui a fait subir
une véritable déperdition de son être-au-monde.*

André Gaudreault et Philippe Marion

1.1 *L'Invasion des profanateurs*

Pour certaines personnes, le changement est passé inaperçu. À leurs yeux, rien n'a changé lorsqu'ils prennent place dans la salle obscure et que les images prennent vie sur le grand écran devant eux. Pourtant, beaucoup de choses ont changé. Plus qu'on le croit en fait. Dans la dernière décennie, le cinéma tel qu'on le connaissait, que nous appellerons le « cinéma argentique », a tranquillement mais sûrement fait place au cinéma numérique, qui aujourd'hui domine la majorité des plateformes de production et de diffusion.

Dans leur ouvrage *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Gaudreault et Marion parlent des « 3D⁸ » : désacralisation, dématérialisation et dissémination. La désacralisation serait liée au fait que le cinéma, à l'ère du numérique, aurait perdu sa « position hégémonique » – la dominance de son système – tandis que l'abandon progressif de la technologie analogique est en train de mener – ou est-ce déjà fait ? – à sa dématérialisation. Pour le reste, le fait qu'il soit maintenant possible de visionner une œuvre cinématographique sur une multitude de plateformes (télévision, ordinateur, tablette, etc.) mène à la dissémination du médium, soit à son éparpillement dans divers espaces de

⁸ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 208.

diffusion. Plus globalement, Gaudreault et Marion utilisent le terme « digitalisation » pour parler de ce phénomène relativement complexe :

La *digitalisation progressive* du cinéma serait ainsi ce processus par lequel celui-ci se rendrait, secteur par secteur, aux exigences du numérique. Cette digitalisation progressive ne sera terminée que lorsque tous les secteurs de la filière auront rendu les armes : la projection/diffusion, la postproduction et la production/fabrication.⁹

À cette « démocratisation tous azimuts et pour tous publics du "visuel", [l'image] répliquerait en usant de ses capacités poétiques, de son potentiel d'élévation, de son transcendentalisme implicite¹⁰ ». C'est à travers ce phénomène que la matérialité du médium filmique entre en jeu.

Dans leur ouvrage, on croirait presque que Gaudreault et Marion parlent d'une bataille lorsqu'ils mentionnent que le cinéma argentique « se rendrait » aux exigences du numérique. Cette guerre sous-entendue ne serait donc terminée que lorsque tous les secteurs du cinéma auront « rendu les armes », tel le soldat qui lève le drapeau blanc afin de concéder la victoire à l'ennemi. En sommes-nous vraiment là ? Chose certaine, plusieurs partisans du cinéma argentique (artistes, cinéphiles, critiques) sont aujourd'hui en train de défendre le dernier survivant de cette guerre : la pellicule-film. Vous serez maintenant un peu plus en mesure de comprendre l'esprit derrière le titre de film que nous avons choisi d'utiliser pour décrire cette section de notre travail : *L'Invasion des profanateurs*. Réalisé en 1956 par Don Siegel, ce film raconte l'histoire des habitants d'une petite ville des États-Unis qui prétendent que des membres de leur famille ou leurs amis ont été dépossédés de leur identité.

La notion d'identité est cruciale dans notre travail puisqu'elle concerne tout ce qui constitue l'essence d'un élément, en l'occurrence une technologie bien précise. Dans *L'Invasion des profanateurs* (*Body Snatchers*), une entité extraterrestre réussit à prendre possession du corps

⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰ Ardenne, P., *op. cit.*

d'un être humain afin de le remplacer par une copie quasi identique via un processus biologique. De prime abord, l'être « copié » ressemble en tout point à l'original ; il est physiquement identique et indissociable. C'est toutefois au niveau de son comportement – de son identité – que le bât blesse, puisqu'il agit sans humanité apparente et de manière robotique. Ces organismes extraterrestres pourraient bien réussir à prendre possession de la terre entière et remplacer l'humanité complète sans que rien ne paraisse au premier coup d'œil. Tout en apparence serait identique, mais en apparence seulement...

1.2 Le mimétisme technologique

Plus tôt, nous mentionnions que plusieurs spectateurs de cinéma ne s'étaient jamais rendu compte de la « passation des pouvoirs » du cinéma argentique au cinéma numérique. Il y a une raison bien précise à cela : il ne fallait pas que la transition soit apparente. Gaudreault et Marion abordent le passage au numérique comme un système qui en remplace un autre plus ancien, et dont l'une des ambiguïtés réside dans le fait que « celui-ci “travaille au corps” le matériau filmique lui-même, en laissant finalement assez inchangées les *apparences cinématographiques*¹¹ ».

Selon Laurent Sorbier, « [...] tout est réuni, d'une certaine manière, pour que la révolution du numérique soit excessivement banalisée, cantonnée à ses effets les plus triviaux¹² ». Il ajoute aussi que « [...] les mécanismes à l'œuvre sont à la fois plus discrets, plus infimes, mais aussi plus explosifs à terme¹³ ». Selon plusieurs, « [...] le cinéma numérique se contenterait d'*imiter* les résultats obtenus depuis des lustres avec l'argentique¹⁴ ». Gaudreault et Marion parlent eux aussi d'*imitation* pour désigner l'univers numérique au sein duquel

¹¹ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 52.

¹² Cité par Gaudreault, A., et Marion, P., dans *Ibid.*, p. 60.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

régneraient sans partage la *simulation* et l'*apparence* (le *look*)¹⁵. Ils mentionnent au passage les travaux de John Belton¹⁶ visant à comprendre le cinéma numérique comme moyen de simuler les codes et les pratiques associées à la pellicule 35mm.

Le cinéma numérique ne constitue donc pas de rupture radicale avec les formes plus anciennes de l'image en mouvement¹⁷. En ce qui concerne le cinéma dit « grand public », nous sommes encore entre l'*avant* et l'*après* dans cette position étrange où « [l]es nouvelles possibilités qu'offre le média en restent donc à l'état de complémentarité, de dépendance ou de continuité vis-à-vis de pratiques génériques [...] plus anciennes et mieux établies¹⁸ ». Voilà pourquoi, du point de vue du spectateur, cette *révolution*¹⁹ dans le domaine cinématographique opère relativement en douce. En effet, le cinéma numérique possède l'aptitude d'imiter point par point le cinéma argentique, qu'on pense seulement au nombre d'images par seconde, au rapport de cadre, à la profondeur de champ, etc. Cette volonté du numérique d'imiter l'argentique afin de procéder à une transition presque invisible entre deux technologies constitue ce que nous appellerons du « mimétisme technologique ». Tout comme les êtres extraterrestres de *L'Invasion des profanateurs* l'ont fait avec les humains, le numérique a procédé, par la *digitalisation*, à « remplacer » l'argentique dans la majorité de ses fonctions en imitant son identité, donc son style visuel. Résultat : nous nous retrouvons maintenant avec un « nouveau cinéma », soit un cinéma qui ressemble étrangement à son prédécesseur en apparence tout en étant foncièrement différent au niveau de son essence. Bien entendu, le cinéma « prolifère sur de nouveaux supports, de nouvelles plateformes, de nouveaux écrans et de nouveaux espaces²⁰ », mais les histoires racontées, elles, n'ont pas vraiment changé ; c'est plutôt la manière dont elles sont racontées qui a subi une transformation. Cette transformation, certains la considèrent comme subtile tandis que d'autres la voient comme dramatique.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ Gregory Zinman cité par Gaudreault, A., et Marion, P. dans *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 160.

¹⁹ Nous parlons encore de « révolution » pour le moment, mais nous débattons ce terme un peu plus loin.

²⁰ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 8.

« Ce qui a changé avec le numérique, ce ne sont pas les films, [...] c'est d'abord et avant tout le cinéma lui-même²¹ ». À ce sujet, Gaudreault et Marion mentionnent que, pour plusieurs spectateurs, la projection numérique, même en 3D, ne semble pas changer grand-chose à leur « participation au spectacle cinématographique²² ». Ils posent aussi la question suivante : « [l]a digitalisation tous azimuts modifie-t-elle la qualité de l'image filmique telle que perçue et reçue par l'utilisateur ?²³ », pour ensuite affirmer que la question « est vaste et rejoint des débats passionnés où il n'est pas toujours aisé de distinguer combats d'arrière-garde nostalgique et coups de gueule de militants technophiles²⁴ ». Tout comme les deux auteurs, nous sommes en mesure de nous demander si l'argentique et le numérique provoquent des stimulations sensorielles différentes et des modalités participatives différentes²⁵. Jacques Aumont, pour sa part, mentionne que « [...] même si la définition de l'image est en effet aussi bonne voire, désormais, meilleure, une projection numérique se reconnaît aisément à sa froide perfection même²⁶ ». Nous retrouvons encore ici une perception basée sur l'idée du contraste, où une technologie nous invite à réfléchir de manière substantielle sur une autre, et ce, en les considérant d'une manière presque anthropomorphique. Effectivement, « l'image numérique souffre d'une réputation de froideur, d'aseptisation clinique et déshumanisée²⁷ », ce qui touche au domaine perceptif du spectateur. C'est justement au sein de la perception que tout se passe. Nous sommes tous et toutes des « sensibilités » différentes et c'est à ce niveau que les divers éléments du monde qui nous entoure prennent vie dans notre esprit et notre conscience humaine. Nous nous concentrerons bien entendu sur le phénomène de la perception spectatorielle plus loin dans ce travail, puisqu'il constitue un point névralgique de notre étude.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 91.

²³ *Ibid.*, p. 95.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ Aumont, J. (2013). *Que Reste-t-il du cinéma ?* Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, p. 53.

²⁷ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 76.

Permettez-nous de souligner au passage que ce mimétisme technologique existe également au sein d'autres médias et d'autres disciplines artistiques. Ne pensons qu'au domaine musical, où les rubans analogiques ont depuis longtemps été relégués aux oubliettes pour faire place à des méthodes d'enregistrements, de mixage et de reproduction entièrement numériques. En fait, cette révolution numérique – ou cette évolution, selon le point de vue employé – existe depuis plus longtemps dans le monde de l'audio que celui du visuel, le disque compact étant apparu à grande échelle dans les années quatre-vingt. Cela dit, dans ce mémoire, nous nous concentrerons spécifiquement sur l'aspect pictural – visuel – de cette « conquête » de la technologie numérique.

1.3 Le numérique comme élément déclencheur

Toujours selon Gaudreault et Marion, l'institution cinématographique a dû « s'adapter à la pression numérique²⁸ ». Ils parlent également d'« asservissement généralisé » à ce « nouveau dieu qu'est le Code Numérique²⁹ », ce qui n'est pas peu dire. En effet, personne ne peut nier que nous vivons à l'ère du numérique et que cela se reflète particulièrement dans notre manière de consommer tous les médias. Gaudreault et Marion ajoutent que « [...] le tournant au numérique affecte en profondeur tous les médias, jusque dans leur fibre « intime », [...] et, en faisant sauter les frontières qui les séparent, il les rapproche les uns des autres, ce qui crée parfois une certaine confusion dans les esprits³⁰ ».

C'est ici que nous devons délimiter le territoire qui constitue les balises de notre recherche. À ce sujet, permettez-nous d'insister sur le fait que notre étude se limite au domaine de la production cinématographique ainsi qu'à celui de la diffusion dite classique, soit la salle de cinéma et la télévision, aussi appelée le « cinéma maison ». La raison de ce choix est bien

²⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Ibid.*, p. 67.

simple : les plateformes de diffusion sont aujourd'hui rendues nombreuses et cet élément constitue à lui seul un champ d'études relativement complexe. Nous aborderons bien sûr le sujet, tout comme nous envisagerons parfois certaines notions au sujet de la diffusion qui entrent inévitablement en lien avec notre préoccupation principale, mais notre objectif est de rester concentrés sur l'image filmique et sa capacité poétique en lien avec le médium.

La délimitation de notre territoire ne s'arrête toutefois pas là. Qui dit production cinématographique dit aussi genres. Ici encore, les possibilités sont nombreuses et les champs d'études sont aussi variés que vastes. Pensons seulement au cinéma documentaire, expérimental, interactif, etc. Les domaines – et leur pratique respective – sont multiples. Même si, selon Gaudreault et Marion, les médias sont en train de perdre une grande part de leur spécificité³¹, nous considérons que les « territoires » sont encore suffisamment définis pour obéir à une définition ainsi qu'une typologie qui leur sont propres. Dans ce mémoire, notre domaine de prédilection sera donc le cinéma de fiction.

Toujours dans le but de bien baliser notre territoire, nous empruntons à Jacques Aumont les termes avec lesquels il décrit lui-même le cinéma. Pour ce théoricien, il s'agit d'une « industrie de la fiction cherchant des formules de représentation faciles à comprendre et à produire³² ». Plus encore : le cinéma est l'art « des récits en image, populaire ou élitiste³³ » où les films racontent « [...] une histoire sur un mode dramatisé de manière à capter les affects d'un spectateur³⁴ ». Selon Aumont, le cinéma raconte donc une histoire qui représente la réalité et qui vise le grand public ainsi que la rentabilité³⁵. Ces films de fiction, pour la plupart, sont faits dans un régime qui veille à faciliter la transmission du sens et qui est aisément compréhensible et appropriable³⁶. Ces descriptions cadrent parfaitement avec le genre de cinéma sur lequel nous nous pencherons dans ce travail et qui regroupe l'ensemble

³¹ *Ibid.*, p. 68.

³² Aumont, J., *op. cit.*, p. 31.

³³ *Ibid.*, p. 44.

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

³⁵ *Ibid.*, p. 31.

³⁶ *Ibid.*, p. 92.

des œuvres qui nous serviront d'exemple. Le cinéma qui nous intéresse est donc « un cinéma qui reste attaché au scénario, au drame, à l'identification³⁷ ».

Les paramètres présentés ci-dessus nous auront donc aidés à mieux comprendre le terrain sur lequel nous évoluerons, soit la production cinématographique au sein du genre que constitue la fiction, ainsi que ses paramètres de diffusion et de réception au cinéma, autant en salle qu'à la maison. Même si nous sommes d'accord avec Jacques Aumont quant au fait que le numérique n'a pas changé la définition sociale du cinéma, nous reconnaissons toutefois que « [l]e territoire cinématographique [...] n'a pas de frontières étanches, mais n'est pas extensible indéfiniment³⁸ ».

Le numérique constitue également l'élément déclencheur de notre problématique, car c'est l'immixtion de cette technologie dans le monde du cinéma argentique qui a créé une espèce de point de rupture à partir duquel nous avons été invités à repenser toute la systémique de la production et de la diffusion cinématographiques. Effectivement, le numérique nous offre une nouvelle perspective – un point de comparaison pourrait-on même dire – sans laquelle nous n'aurions pu envisager l'analogique comme nous le faisons dans le présent travail.

1.4 Températures technologiques

Depuis plusieurs années, un bon nombre d'auteurs abordent le thème du contraste entre la technologie analogique et numérique. Jean Baudrillard, un philosophe français, affirme que « [n]ous allons de plus en plus vers la haute définition, c'est-à-dire vers la perfection inutile de l'image. [...] Plus on s'approche de la définition absolue [...] de l'image, plus se perd sa puissance d'illusion³⁹ ». Déjà en 1997, l'avènement de l'image haute définition obtenue grâce

³⁷ *Ibid.*, p. 49.

³⁸ *Ibid.*, p. 51.

³⁹ Baudrillard, J. (1997). *Illusions, désillusions esthétiques*. Paris : Sens & Tonka, p. 97.

à la vidéo numérique constituait pour Baudrillard une menace à la signifiante de l'image. Pour nous, il s'agit également d'une menace à ses « capacités poétiques » ainsi qu'à son « potentiel d'élévation⁴⁰ ». Cette image, considérée comme symbole, serait donc en souffrance à l'ère du numérique, plus particulièrement en cinéma, et ce, pour de multiples raisons.

Dans leur ouvrage, André Gaudreault et Philippe Marion parlent « d'hyperperfection » du numérique, du « mieux-que-nature », du « plus-que-sain ». Ils évoquent également « l'absence de chaleur et de vitalité, l'inhumanité, la mort » ainsi que « le vide, l'absence du vivant⁴¹ ». Pour eux, la « chaleur du photochimique a cédé le terrain à la froideur du pixel [...]»⁴². Nous retrouvons ici deux qualitatifs qui constituent le « moteur sensible » de notre recherche : chaleur et froideur. Effectivement, pourquoi en sommes-nous arrivés à qualifier la pellicule de technologie chaleureuse tandis que le numérique est considéré comme froid ? Il y a sûrement derrière cette affirmation un constat important en lien avec la perception spectatorielle et avec la façon dont nous recevons et traitons les images. Mais comment ce phénomène, que certains qualifient d'animiste, peut-il bien opérer ? Nous désirons, dans un premier temps, élucider cette problématique, pour ensuite étudier comment ces deux « températures technologiques » peuvent à la fois dialoguer, s'allier et s'opposer en création artistique.

Si nous nous fions aux théories avancées par Gaudreault, Marion et Baudrillard, il semble effectivement y avoir consensus face au fait que les images cinématographiques d'hier (analogiques) soient plus chaleureuses que celles d'aujourd'hui (numériques). C'est à se demander si quelque chose s'est perdu en cours de route, en cours d'évolution. Pour Jacques Aumont, « [s]e demander "ce qui reste", c'est se mettre d'emblée sur le terrain d'une apparente nostalgie : les choses ne sont plus ce qu'elles étaient. On sait ce que cela sous-entend : c'était

⁴⁰ Ardenne, P., *op. cit.*

⁴¹ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 107.

⁴² *Ibid.*, quatrième de couverture.

mieux avant⁴³ ». À ce propos, nous verrons bientôt comment certains créateurs tentent de renouer avec une esthétique filmique dite « du passé » afin de retrouver, apparemment, ce qui était *mieux* avant.

1.5 Les « morts » du cinéma

Au fil des années, plusieurs auteurs et théoriciens ont abordé le sujet de la « mort » du cinéma. Cette approche macabre a pour origine les nombreux changements qui sont survenus dans le domaine du cinéma depuis la cinématographiation. L'un des moments où cette mort fut annoncée avec beaucoup de conviction fut lors de l'arrivée de la télévision dans les foyers. Il n'en fallut pas davantage pour que plusieurs affirment que cette nouvelle technologie allait mettre fin à l'expérience des films présentés de manière collective dans les salles obscures. Il est indéniable que chaque nouvelle technologie bouleverse les pratiques de production et de diffusion des œuvres ainsi que leur réception par les spectateurs, mais ce qui se déroule aujourd'hui est sans précédent de par son ampleur.

Même si « [...] toute l'histoire du cinéma a été régulièrement ponctuée de moments de remise en question radicale de l'identité du média⁴⁴ », ce n'est que plus récemment que le sujet de la mort du cinéma est revenu en force avec l'arrivée de la technologie numérique. À ce sujet, Gaudreault et Marion parlent plutôt du « point de bascule »⁴⁵ de l'hégémonie de l'univers photochimique, qui s'étend de l'avènement de la télévision jusqu'à la *révolution* numérique, qui est toujours en cours. Bien qu'il y ait débat révolution/fausse révolution, qui soulève « un certain nombre de questions fondamentales⁴⁶ », cette situation, comme nous l'avons déjà expliqué, a changé beaucoup de choses au niveau de la production et de la diffusion des œuvres cinématographiques, au point où certains se sont permis – encore une fois – de

⁴³ Aumont, J., *op. cit.*, quatrième de couverture.

⁴⁴ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

remettre en question l'identité du cinéma lui-même. Somme toute, la question est bien simple : est-ce que le cinéma est toujours du cinéma lorsqu'il est produit avec des outils numériques et qu'il est présenté en dehors des plateformes de diffusions conventionnelles (téléphones, tablettes, etc.) ? Ou encore, pour reprendre la question posée par Jacques Aumont : « [e]st-ce que le cinéma s'est dissout dans plus vaste et plus contemporain que lui ?⁴⁷ ». Selon lui, le cinéma tel qu'on le connaît n'a pas disparu et n'est pas voué à disparaître. Toutefois, « les changements [...] des médiums, de la diffusion des images et de leur réception depuis dix ou vingt ans ont reconfiguré de manière considérable le domaine des images en mouvement⁴⁸ ». Formulé autrement : « [...] pareille mort peut être vue comme une disparition ou comme une nouvelle naissance⁴⁹ ».

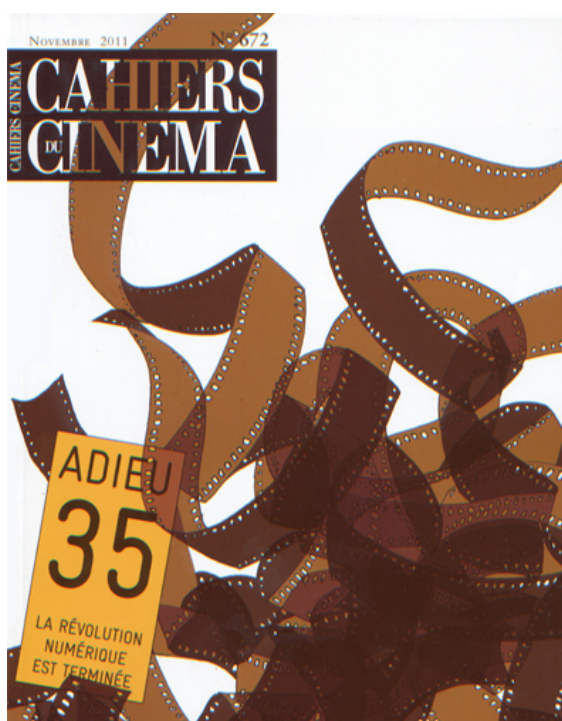


Fig. 2 : Couverture du numéro 672 (novembre 2011) des *Cahiers du cinéma*, annonçant que la révolution numérique est terminée.

© Les cahiers du cinéma <https://www.cahiersducinema.com>

⁴⁷ Aumont, J., *op. cit.*, p.10.

⁴⁸ *Ibid.*, p.11.

⁴⁹ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 88.

À ce sujet, il nous est impossible de nier que la technologie numérique a apporté – voire reconfiguré, comme le dit Aumont – notre manière de faire et de voir le cinéma, qui « [...] aujourd’hui, n’est plus qu’une des nombreuses manifestations du pouvoir de bouger qu’ont acquis les images il y a quelque cent vingt ans⁵⁰ ». Tout comme nous, Aumont pense que le cinéma est loin d’avoir disparu sous sa forme habituelle et qu’il « continue de se distinguer comme porteur d’une combinaison de certaines valeurs, dont il a l’exclusivité⁵¹ ». Il nous suffit de revenir à l’un des arguments que nous avons présentés plus haut, voulant que bon nombre de spectateurs ne se sont pas *réellement* rendu compte de la transition entre le numérique et l’analogique en production cinématographique. Nous soulignons ici le mot « réellement », car tel que nous l’expliquerons plus loin, nous croyons que ce changement technologique affecte toujours notre perception, d’une façon ou d’une autre.

Quoi qu’il en soit, malgré tous les changements que le cinéma a vécus dans les dernières années, nous sommes encore en mesure de reconnaître un film comme un film et de le « consommer » comme tel. En effet, le cinéma a inventé des valeurs, pas seulement esthétiques, que ses héritiers « sont loin d’avoir reprises avec la même évidence, et qui lui survivront nécessairement⁵² ».

1.6 Les couches discursives

Lorsque le cinématographe est apparu au grand jour en 1895, le monde tel que nous le connaissions allait changer pour toujours. Conçu au départ comme un appareil permettant la projection d’images animées⁵³, le cinématographe allait très bientôt devenir un outil de création très innovateur. En fait, il aura fallu dépasser « l’étape du simple enregistrement

⁵⁰ Aumont, J., *op. cit.*, p.12.

⁵¹ *Loc. cit.*

⁵² Aumont, J., *op. cit.*, p.12.

⁵³ Institut Lumière (s.d.), « Le cinématographe Lumière », *Institut Lumière*, [En ligne], <<http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/cinematographe.html>>, page consultée le 6 juillet 2017.

pour arriver à créer un art nouveau⁵⁴ ». Il a donc fallu superposer au monde enregistré par les cinématographes une nouvelle couche de sens pour que l'art du cinéma puisse naître. Le terme « couche de sens » est ici très intéressant, car il fait état de l'essence rattachée à cette technologie ainsi qu'à ses nombreuses capacités. C'est donc dans ce contexte que se produit le passage qui mena de la « pratique cinématographiste » à « l'art cinématographique »⁵⁵.

Éventuellement, des artistes se sont « emparés » du cinématographe afin de se l'approprier. Ils ont ainsi appris à raconter des histoires par la *simple* juxtaposition des images. Gaudreault et Marion parlent de la « cinématographiation », soit le fait d'injecter « dans les images un supplément venant transcender le simple enregistrement et révéler un nouveau potentiel du moyen d'expression⁵⁶ ». Ce phénomène mit en lumière qu'un bon enregistrement peut donner un « supplément d'âme », mais pas un « supplément d'art », ce qui « ne peut advenir que lorsqu'on triture le “substrat enregistré” de telle sorte qu'il finisse par dire autre chose [...]»⁵⁷. Gaudreault et Marion mentionnent ici que le substrat enregistré⁵⁸, une fois manipulé, peut « dire », qu'il est donc apte à communiquer, à dialoguer. La question qui nous vient donc à l'esprit est : avec qui donc parle-t-il, ce fameux substrat enregistré ? Avec son créateur, bien entendu, mais surtout avec les spectateurs. Voilà une découverte qui ouvre la voie vers de nombreuses possibilités.

Derrière ce phénomène à l'origine du cinéma tel que nous le connaissons, il se cache une « interprétation plastique faisant surgir de cette matière un autre monde que le seul monde de l'enregistré, par le truchement d'une nouvelle couche discursive, d'une nouvelle trame “langagière” que cette instance “apposerait” par-dessus le monde enregistré⁵⁹ ». Effectivement, une forme de dialectique très importante s'impose entre nous et l'image

⁵⁴ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 144.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 144-145.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁸ Le substrat enregistré constitue pour nous les images brutes produites par un médium analogique ou numérique.

⁵⁹ *Loc. cit.*

filmique. Cette conversation entre différents types de matières est toutefois assujettie à notre mode interprétatif, au contexte, ainsi qu'au processus de création et de transmission. Bref, nous avons ici affaire à une systémique à la fois complexe et fragile.

Maintenant que nous avons établi qu'il existe ce que nous appelons des « couches discursives », soit des éléments prenant part à une dialectique entre le créateur, l'image et le spectateur, nous sommes en mesure d'examiner ce phénomène de plus près. En effet, ces couches en question peuvent prendre différentes formes et provenir de diverses facettes du médium filmique, qu'elles soient physiques ou intangibles (virtuelles). Nous découvrirons un peu plus loin comment ces couches, dans une perspective de création, sont susceptibles de venir un élément poétique, donc apte à engager le spectateur dans une participation affective.

CHAPITRE 2 : LA MATÉRIALITÉ DU MÉDIUM COMME CONFIGURATION DIALECTIQUE

Trop de netteté tue le rêve.

Philippe Berry au sujet du film *The Hobbit*

2.1 L'empire des sens

Notre corps est constamment guidé par l'empire que constituent nos sens et sans lequel notre relation au monde serait impossible. Ce sont eux – la vue, l'odorat, le toucher, l'ouïe, le goût – qui nous permettent recevoir et, surtout, de percevoir les éléments de notre environnement, pour ainsi vivre en communion avec eux.

Plus loin dans ce chapitre, nous étudierons plus en détails comment le cinéma peut nous engager en tant que spectateurs dans une activité émotionnelle profonde par le regard, donc dans ce que nous appelons une participation affective. Nous aborderons également les mécanismes physiologiques, chimiques et électroniques qui sont soi-disant responsables de cette implication émotionnelle de notre part. Nous analyserons ensuite la relation complexe entre tous ces éléments, processus systémique qui constitue la puissance de la perception spectatorielle en cinéma. C'est ainsi que la compréhension plus approfondie du phénomène perceptif en cinéma constituera un outil essentiel à la création du court-métrage qui accompagne ce mémoire.

Plus tôt, nous avons abordé le sujet des couches de sens et de la dialectique qu'elles engagent entre l'image filmique et le spectateur. Bien entendu, ce dialogue peut aussi opérer entre le créateur et le médium, processus qui donne naissance à l'image. La nature des couches de sens enfouies dans cette image peut être très diversifiée, allant de la technicité à la sémiotique

en passant par la narrativité. Puisque notre étude aboutit sur un processus créatif, l'aspect qui nous concerne davantage est celui de la technique, et ce, en lien direct avec le médium filmique : l'analogique (l'argentique) et le numérique. C'est ici que nous introduisons la notion de « fragment », telle que définie par Geneviève Gosselin-G. dans son mémoire au sujet de la poésie cinématographique de Terrence Malick : « [l]e fragment, unité expressive convoitée par les romantiques allemands, existe au cinéma. Le fragment est à la fois indépendant et rattaché au tout⁶⁰ ». À partir de ce point, nous sommes donc en mesure de considérer chaque élément indépendant qui compose un film – et qui est impliqué dans sa création – comme un fragment. Les types de fragments sont nombreux : la direction photo, les comédiens, les décors, le rapport de cadre, les couleurs, etc. Ces fragments sont interdépendants et font partie d'un système unique créé par « leur indépendance et leur symbiose⁶¹ ». Toujours selon Gosselin-G., la cohérence se retrouve dans la totalité, car « [s]i un cinéaste capte ces fragments pour les apposer dans un film de fiction, c'est pour qu'ils puissent signifier tous ensemble⁶² ». Cette totalité, ce tout, c'est la « forme », soit la synergie créée par les fragments, donc le film – l'œuvre – dans sa globalité : « [l]a forme [...] réfléchit les impulsions des personnages et du monde [...]»⁶³. Ce que Gosselin-G. mentionne ici est très important, car ultimement, les fragments sont au service des personnages et de l'univers narratif dans lequel ils évoluent dans un film. Ce qui compte, c'est la manière dont l'histoire est racontée, la façon dont le récit est mis en images et comment une connexion bien précise s'établit avec le spectateur. Nous retrouvons ici l'effet « charnière », que nous avons abordé un peu plus haut.

Ce qui nous intéresse tout particulièrement du point de vue créatif, c'est d'étudier de quelle manière la matérialité de la technologie argentique, versus la virtualité de la technologie numérique, constitue un fragment catalyseur d'émotions chez un spectateur. Lorsque nous parlons de technologie argentique ou analogique, nous faisons référence à la pellicule-film,

⁶⁰ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 92.

⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

⁶² *Ibid.*, p. 92.

⁶³ *Ibid.*, p. 106.

tous formats confondus. Pour nous, la pellicule-film représente un fragment de la forme, du *tout*, qui constitue l'expressivité et la poésie de l'image filmique.

2.2 L'animisme

Plus tôt, nous avons vu que le cinématographe a dû dépasser « l'étape du simple enregistrement pour arriver à créer un art nouveau⁶⁴ ». Au-delà de sa « capacité enregistreuse », le média a donc développé une expressivité qui lui est propre⁶⁵. Cette expressivité, tout en étant un élément intangible difficile à définir, constitue tout de même le noyau de ce que nous appelons la « capacité poétique » de l'image. Nous nous retrouvons donc dans un ailleurs, où « [c]e qui est archivé à ce second niveau, c'est le style du créateur ayant conféré au média filmique une forme quelconque de supplément d'âme⁶⁶ ».

Le terme « âme » est régulièrement employé dans le domaine de l'art, d'une part, au sujet de ce qu'une œuvre peut potentiellement nous faire ressentir, mais d'autre part en regard de la nature de ces sensations. Pour Morin, l'âme est « cette zone imprécise du psychisme, [...] cette embryogenèse mentale où tout ce qui est distinct se confond, où tout ce qui est confondu est en processus de distinction, au sein de la participation subjective⁶⁷ ».

Cette âme, il faut l'entendre dans un sens évidemment métaphorique, puisqu'elle concerne l'état d'âme du spectateur. La vie des objets n'est évidemment pas réelle, elle est subjective. Mais une force aliénante tend à prolonger et extérioriser le phénomène d'âme en phénomène animiste.⁶⁸

⁶⁴ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 144.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁶ *Loc. cit.*

⁶⁷ Morin, E., *op. cit.*, p. 114.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 74.

En considérant que « le spectacle des choses ramène le spectateur “au vieil ordre animiste et mystique”⁶⁹ », le but de cette approche est de nous aider à mieux comprendre la relation qui s’établit entre une œuvre et celui qui la regarde. Morin affirme que la racine profonde de l’animisme est l’anthropomorphisme, soit le « processus fondamental à travers lequel l’homme ressent et reconnaît la nature en se projetant en elle⁷⁰ ». C’est précisément à ce niveau que se situe la notion d’âme qui nous concerne.

Chose certaine, en considérant que « [l]e sentiment du spectateur de cinéma tend vers cet animisme⁷¹ », pour en arriver à un supplément d’âme au niveau des images filmiques, il faut que les « réalisateurs utilisent le potentiel de leur média afin “de dépasser, voire de sublimer, la simple et banale mise en registre”⁷² ». Du coup, c’est ainsi que « [l]es objets animistes deviennent des objets chargés d’âme⁷³ ». Voilà une notion très intéressante, dans la mesure où pour dépasser la simple mise en registre, pour aller *au-delà*, plusieurs options s’offrent aux cinéastes, dont celle du médium filmique, soit le support qui donnera vie aux images.

2.3 Petite ontologie de l’image analogique et numérique

Avant d’aller plus loin, nous jugeons qu’il est important de présenter une petite ontologie de l’image filmique, autant du côté argentique que numérique. Précisons que nous nous intéressons à l’ontologie comme « [d]omaine philosophique qui se concentre sur l’étude de l’être. Autrement dit, se pencher sur la nature réelle de ce qui nous entoure et du sens de la vie⁷⁴ ». Il s’agit donc d’une ontologie en lien direct avec la phénoménologie, soit la lunette principale à travers laquelle nous nous permettons d’étudier le sujet de ce mémoire.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 75. Citation de Jean Epstein.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁷¹ *Ibid.*, p. 76.

⁷² Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 146.

⁷³ Morin, E., *op. cit.*, p. 94.

⁷⁴ Dictionnaire français (s.d.), « Ontologie », *linternaute*, [En ligne], <<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/ontologie>>, page consultée le 7 juillet 2017.

Dans un premier temps, rappelons que la technologie argentique fait partie d'un ensemble plus vaste que nous appelons aussi la technologie analogique. En cinéma – et aussi en télévision – cette catégorie renferme deux procédés antérieurs au numérique : la pellicule et la vidéo. Plus précisément, l'analogique, par opposition au numérique, « se dit de systèmes, dispositifs ou procédés qui représentent, traitent ou transmettent des données sous la forme de variations continues d'une grandeur physique⁷⁵ ». Effectivement, tout comme le ruban vidéo magnétique, la pellicule capte les images en continu, dans un ordre relativement impossible à désorganiser lors de la captation et de la diffusion. Son fonctionnement est très similaire à celui de la photographie argentique où, en réaction à la lumière, une image est imprimée sur la surface sensible d'un « film composé d'une émulsion aux sels d'argent en suspension dans une couche de gélatine⁷⁶ ». Cette technologie produit donc une image issue d'une « reproduction physico-chimique des choses⁷⁷ ». La structure de cette image, sa composition, est donc constituée d'un nombre impressionnant de grains provenant des sels d'argent, au contraire du numérique, où l'image est constituée de pixels qui eux sont de forme carrée la plupart du temps. Ce grain qui donne vie à l'image argentique, plusieurs le regrettent : « [c]e grain qui est désormais remplacé par un simulacre électronique (le “bruit”) alors qu'il attestait du prélèvement par réaction chimique d'un dépôt de réel, comme un coup de soleil sur la peau⁷⁸ ».

⁷⁵ Dictionnaire de français Larousse (s.d.), « Analogique », [En ligne], <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/analogique/3223>>, page consultée le 7 juillet 2017.

⁷⁶ L'Enfant et le 7^e art (s.d.), « Principes de base : Caméra et film », [En ligne], <http://enfant7art.org/cine_tech2.html>, page consultée le 7 juillet 2017.

⁷⁷ Morin, E., *op. cit.*, p. 41.

⁷⁸ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 102. Citation de Jean-Philippe Tessé.



Fig. 3 : Exemple de support sur lequel sont captées les images en analogique (pellicule-film 35mm).

© Uploadist, Wikimedia

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:300_35mm_film_frame.jpg#file

Le mot « numérique », pour sa part, « est en train de devenir un mot passe-partout qui sert à définir un ensemble de pratiques qui caractérisent notre quotidien et dont nous avons peut-être encore du mal à saisir la spécificité⁷⁹ ». Dans le cas du cinéma, le numérique représente la technologie de compression et d'encodage binaire via laquelle les images sont captées et entreposées. Il s'agit donc d'une technologie qui « relève des nombres ; qui se fait avec des nombres, est représenté par un nombre⁸⁰ ». Contrairement à l'analogique, le numérique n'opère pas en continu, ce qui rend sa structure moins fixe, moins rigide et donc très « malléable ».

La principale différence d'une caméra numérique avec une argentique est sa surface photosensible et sa technique de stockage des images. Dans une caméra argentique le film fait office des deux ; il est sensible à la lumière et enregistre les images. En numérique, les rayons lumineux de la scène filmée passent aussi au travers d'un objectif, mais viennent impressionner un capteur

⁷⁹ Vitali-Rosati, M. (2015, 27 mai), « Pour une définition du "numérique », *Parcours Numériques*, [En ligne], <<http://parcoursnumeriques-pum.ca/pour-une-definition-du-numerique>>, page consultée le 7 juillet 2017.

⁸⁰ Dictionnaire de français Larousse (s.d.), « Numérique », [En ligne], <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/analogique/3223>>, page consultée le 7 juillet 2017.

photosensible [...] qui transmet alors les données à un système d'enregistrement numérique (disque dur, cassette DV, disque optique...).⁸¹

En numérique, après la captation ou le montage, nous nous retrouvons ainsi avec un « film-fichier⁸² », contrairement au « film-pellicule » de la technologie argentique.



Fig. 4 : Exemple de support sur lequel sont emmagasinées les images numériques ainsi que les « films-fichiers » (carte-mémoire d'une caméra numérique RED).
© RED www.red.com

Dans son ouvrage, Jacques Aumont mentionne que « [...] le digit [l'encodage binaire], sur lequel repose toute la technologie numérique, n'est pas perceptible, il est le pur instrument abstrait d'un calcul caché et destiné à le demeurer⁸³ ». Aumont ajoute qu'il est peut-être « vain d'espérer en numérique des effets de matière d'image absolument identiques à ceux que permettait le grain de la pellicule argentique⁸⁴ ». Nous voilà dans le vif du sujet ! Aumont amène ici un point crucial pour nous : la matérialité du médium filmique. Il va même plus loin, en affirmant que cet « effet de matière » ne peut probablement pas être répliqué par la technologie numérique.

⁸¹ L'Enfant et le 7^e art (s.d.), « Principes de base : Caméra et film », [En ligne], <http://enfant7art.org/cine_tech2.html>, page consultée le 7 juillet 2017.

⁸² Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 14.

⁸³ Aumont, J., *op. cit.*, p. 40.

⁸⁴ *Loc. cit.*

[...] [L]'image issue d'une captation numérique ne crée plus de causalité, de contingence photo-réaliste, elle n'en crée que l'illusion. De l'indicialité, on passe forcément au simulacre, dès lors que l'image captée est immédiatement transcodée, convertie en unités discrètes et modulables.⁸⁵

Cette notion d'indicialité dont parle Rodowick, nous la retrouvons également chez Roland Barthes : « [t]oute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle⁸⁶ ». L'image argentique aurait donc une relation privilégiée avec l'objet – la réalité –, une « relation indicielle » de représentation – de trace du réel – absente chez la technologie numérique où, selon Rodowick, on tombe plutôt dans le simulacre dudit objet. Ces notions rejoignent à plusieurs niveaux celle de mimétisme technologique que nous avons évoquée un peu plus haut.

Bien entendu, il est impossible de savoir ce que le futur nous réserve, mais toujours est-il qu'actuellement, même si le numérique évolue très rapidement et qu'il nous procure des images de résolution de plus en plus haute, il ne peut effectivement pas répliquer fidèlement la « sensation visuelle » de l'argentique. Pour certains, le film-fichier serait « le pâle reflet sur support numérique de quelque film sur pellicule que ce soit. Soit un objet autre, un objet d'une autre espèce, un *alien*, en quelque sorte⁸⁷ ».

[...] [L]a proposition numérique par fichiers et algorithmes est trop différente de la proposition argentique de base pour qu'on reste dans l'univers du pareil au même. Le cinéma d'après le passage ne saurait être le même que le cinéma du passé. En délaissant la proposition argentique de base, le cinéma est voué, condamné, promis (c'est selon), à la transsubstantiation.⁸⁸

⁸⁵ Cité par Gaudreault, A., et Marion, P., dans *op. cit.*, p. 30.

⁸⁶ Barthes, R. (1980). *La Chambre claire*. Paris : Gallimard Seuil, p. 126.

⁸⁷ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 15.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

C'est donc d'un « changement de substance » dont parlent ici Gaudreault et Marion au sujet du cinéma lui-même ; selon eux, en passant de l'argentique au numérique, la perte de matérialité a transformé l'identité du septième art, car cette « image numérique relève de l'ordre de l'invisible et de l'inaudible, de l'incolore, de l'inodore et de l'insipide ; elle n'est ni préhensible, ni compréhensible immédiatement⁸⁹ », elle est donc immatérielle.

De son côté, Aumont affirme qu'il croit comprendre ce que Babette Mangolte, une artiste et cinéaste franco-américaine, veut dire par cette affirmation : « l'image numérique n'est pas animée de la même “vie” que l'image argentique. Cela est indéniable⁹⁰ ». Gaudreault et Marion citent également les propos de Mangolte, selon lesquels « [c]'est l'absence d'obturateur qui se trouve au cœur de la différence entre le numérique et la pellicule à bromure d'argent. Plus de *flicker*. Plus de scintillement. Plus de battement de cœur⁹¹ ». Cette forme d'anthropomorphisme (vie, cœur) adoptée par Mangolte, nous pouvons facilement la relier au concept animiste d'âme que nous avons établi un peu plus haut. Le champ lexical employé par Mangolte concerne les mêmes éléments et navigue dans la même sphère d'interprétation que la nôtre. N'oublions pas qu'au bout du compte, cette *vie*, ce *cœur* et cette *âme* se traduisent par nos réactions émotives à des œuvres données, en l'occurrence aux images filmiques.

⁸⁹ *Ibid* p. 209.

⁹⁰ Citée par Aumont, J., dans *op. cit.*, p. 107.

⁹¹ Citée par Gaudreault, A., et Marion, P., dans *op. cit.*, p. 63.

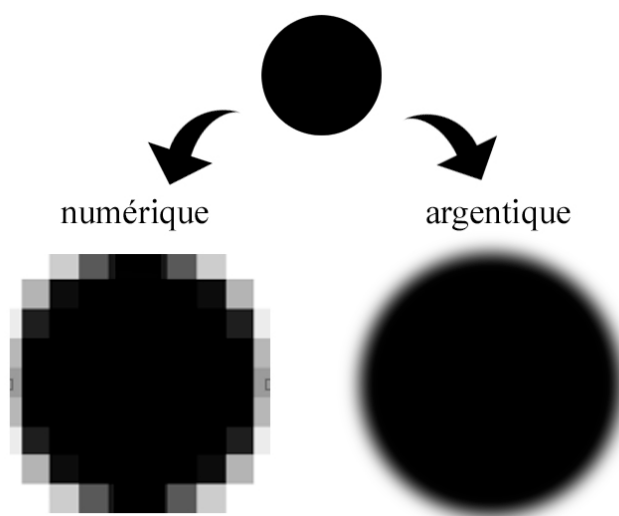


Fig. 5 : Image d'un cercle noir. En bas, à gauche, il est grossi en numérique et à droite il est grossi en pellicule.

© Retour vers le cinéma www.retourverslecinema.com/pellicule-et-numerique-quelles-differences/

D'un autre côté, vu sa souplesse, la technologie numérique permet de résoudre avec aisance ce qui, à l'époque de l'argentique, « relevait de tour de force plus ou moins convaincant⁹² ». Aumont cite comme exemple le film *La Corde* (*The Rope*), d'Alfred Hitchcock, avec ses raccords visibles, qui aujourd'hui seraient invisibles, ainsi que la scène d'ouverture de *Psychose*, avec la multiplication des plans afin de se retrouver dans la chambre d'hôtel. De ce côté, le *remake* de Gus Van Sant est arrivé au même résultat sans aucune coupe ; le réalisateur mentionne qu'il a réussi à faire ce que Hitchcock aurait aimé pouvoir faire à l'époque. Maintenant, la question qui nous brûle les lèvres est : même si « [l]a technique numérique offre la possibilité d'une maîtrise quasi absolue de l'image, ce qui facilite le travail créatif de façon inédite⁹³ », est-ce que le résultat est nécessairement meilleur ? L'œuvre s'en trouve-t-elle plus efficace en regard du spectateur ? Dans le même ordre d'idées, si l'image numérique aide à créer un effet plus convaincant, c'est pour convaincre *qui*, et pour le

⁹² Aumont, J., *op. cit.*, p. 61

⁹³ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 81.

convaincre *de quoi* ?⁹⁴ « Aux yeux de ses défenseurs, l'argentique et la « culture » qui lui est inhérente comporterait certes des contraintes, mais celles-ci ne constituaient nullement une limite créative⁹⁵ ».

Au sujet de la *révolution* du numérique, Aumont affirme qu'elle libère peut-être, mais à l'image de toute révolution, pas sans emprisonner et massacrer au passage⁹⁶. Ainsi, le prix à payer serait clair et esthétiquement lourd. Pour l'auteur, il ne s'agirait de « [...] rien de moins que de renoncer à l'ontologie de l'empreinte, à l'idéal de la rencontre, à l'espoir de la révélation du réel [...] »⁹⁷. À l'ère du numérique, « tout serait donc devenu affaire d'algorithmes, d'équations et de binarité⁹⁸ ».

2.4 L'empreinte

Avec la notion d'empreinte, Aumont met le doigt sur un aspect très important de notre recherche. Après avoir exposé la nature de chacune des technologies, nous sommes maintenant en mesure de comprendre que l'analogique, plus précisément l'argentique, constitue une empreinte laissée par la lumière sur une pellicule recouverte de sels d'argent photosensibles. Ce phénomène contribue largement à la sensation de matérialité de la technologie argentique et de la pellicule-film, puisqu'une empreinte est généralement un élément physique très tangible et très matériel. Cette matérialité, à son tour, permet un deuxième niveau d'empreintes : celles laissées sur le matériau lui-même, sur la pellicule-film⁹⁹. Puisqu'il s'agit d'un objet dit « physique », la pellicule est constamment manipulée par de nombreuses personnes, surtout lors du transport et de la projection. À ce niveau, ce

⁹⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁹⁶ Aumont, J., *op. cit.*, p. 61

⁹⁷ *Loc. cit.*

⁹⁸ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 209.

⁹⁹ La notion de pellicule-film concerne tous les formats populaires, soit le 8mm, le 16mm, le 35mm et le 70mm.

sont les images elles-mêmes qui s'en trouvent affectées, puisque la pellicule s'use à chaque utilisation. Résultat : de la poussière, des rayures et des saletés se logent sur sa surface. Il va sans dire que ce phénomène, selon la gravité des « dommages », altère la nature même des images, conférant au film un aspect quelque peu différent. Ces dommages, issus de diverses manipulations, nous les considérons comme un second niveau – une seconde couche – d'empreintes, qui à leur tour façonnent l'identité de l'image filmique.



Fig. 6 : Photogramme tiré d'une pellicule-film usée, avec poussières et rayures.
© Shutterstock <https://ak2.picdn.net/shutterstock/videos/9036361/thumb/1.jpg>

Dans son ouvrage *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Georges Didi-Huberman aborde en détail le sujet de l'empreinte et la place qu'elle occupe dans notre société ainsi que dans la sphère artistique. Alors qu'il se demande si l'empreinte est *contact de l'origine* ou *perte de l'origine*¹⁰⁰, il affirme qu'elle est tout cela, soit « "l'image dialectique", la conflagration de quelque chose qui est *contact* et qui est aussi *perte*, quelque chose qui est contact de la perte et perte du contact¹⁰¹ ». Plus haut, nous avons vu que l'image provenant du « substrat enregistré » – en l'occurrence la pellicule-film – peut

¹⁰⁰ Didi-Huberman, G. (2008). *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Les Éditions de Minuit, p. 18.

¹⁰¹ *Loc. cit.*

« dire » et qu'elle est donc apte à communiquer ainsi qu'à dialoguer¹⁰². C'est dans cet esprit que nous abordons la notion d'« image dialectique » tel que cité par ici Didi-Huberman et dans laquelle l'image est capable de créer un contact avec son origine, avec sa constitution, sa matérialité ainsi que le processus qui l'a vue naître. Nous verrons bientôt comment ces éléments peuvent encourager ce que nous appelons la capacité poétique de l'image. Nous étudierons également la manière dont certains artistes intègrent cette dialectique de l'image au sein de leur démarche de création avant d'expliquer en détails comment elle s'intègre à la nôtre. Cette démarche, nous la considérerons sous l'angle de la poïétique, qui « se dit [...] de ce qui est à l'œuvre dans l'activité artisanale de celui qui produit un objet matériel [...] »¹⁰³. Avec la poïétique, nous nous situons donc dans le geste, dans l'intention, dans la méthode ainsi que la « faisance » de l'œuvre, approche que nous jugeons appropriée pour notre recherche-création.

Au sujet de l'empreinte, Didi-Huberman parle d'un modèle nouveau de temporalité et d'un modèle complexe que de ce que Freud nommait « la survivance »¹⁰⁴, au sujet des empreintes – les masques de plâtre, par exemple – qui peuvent apparaître comme des choses anachroniques en ce qu'elles sont un présent « réminiscent » d'un passé qui ne cesse de « travailler ». Il est ici facile de tisser un lien avec les rayures et les poussières qui affectent la pellicule-film telle une empreinte du passé nous rappelant la méthode de création et de diffusion analogique dans un contexte bien précis. Cette empreinte ne cesse de travailler, en effet, et elle est aujourd'hui devenue un modèle esthétique et une démarche artistique bien ancrés dans le cinéma de fiction. Plusieurs cinéastes s'en inspirent dans la création de leurs œuvres, tel que nous le constaterons un peu plus loin. Cette notion d'empreinte est bien différente du côté de la technologie numérique :

L'image photoréaliste traditionnelle [la technologie argentique] revêt un caractère indiciel d'empreinte souvent étudié. C'est le principe même de la

¹⁰² Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 145.

¹⁰³ Dictionnaire de français Larousse (s.d.), « Poïétique », [En ligne], <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/analogique/3223>>, page consultée le 9 janvier 2018.

¹⁰⁴ Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 13.

photographie : la lumière a déposé sa trace à travers l'objectif, celle-ci est conservée et restituée. Avec l'encodage numérique, on perd cette empreinte essentielle, cette contiguïté forte avec le réel capté.¹⁰⁵

Gaudreault et Marion ajoutent que la « [...] part d'indicialité est bien plus forte dans cette empreinte argentique photoréaliste que dans le codage-traduction du numérique¹⁰⁶ ». Tout comme Rodowick et Barthes l'ont également mentionné, nous retrouverons donc dans l'empreinte issue de l'analogique un lien plus fort avec le réel, avec ce qui est capté : « [u]ne sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographique à mon regard [...] ¹⁰⁷ ». À la lumière de ces notions, cela voudrait dire que nous subissons une certaine « perte », avec le numérique, de ce lien qui nous unit à l'image, ou du moins qu'il est plus faible.

2.5 Le meilleur des deux mondes

À bien des égards et particulièrement pour les raisons mentionnées plus haut, la technologie numérique en cinéma de fiction constitue pour nous un ersatz de la technologie argentique. Rappelons qu'un ersatz est un « [...] produit de substitution comprenant des fonctions similaires à l'original¹⁰⁸ ». Nous avons déjà établi que, dans le style de cinéma qui nous préoccupe, le numérique agit à plusieurs niveaux par mimétisme technologique afin de se substituer à l'analogique. C'est également la raison pour laquelle bon nombre de spectateurs n'y ont vu que du feu pendant la transition entre les deux technologies, autant sur grand écran qu'à la télévision.

Maintenant que cette transition est *presque* complétée et que la poussière commence à retomber, les créateurs et les spectateurs commencent à peine à en ressentir les impacts réels.

¹⁰⁵ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰⁷ Barthes, R., *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁸ Dictionnaire français (s.d.), « Ersatz », *l'Internaute*, [En ligne], <<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/ontologie>>, page consultée le 11 juillet 2017.

C'est ce qui peut potentiellement expliquer que, depuis quelque temps, un « effet de balancier » se fait sentir. En effet, la technologie argentique semble vouloir persister malgré la dominance souvent oppressante du numérique. Rappelons que la plupart des raisons derrière la grande percée du numérique sont d'ordre économique, puisque le cinéma de fiction est d'abord et avant tout une industrie et, comme toute industrie, ses préoccupations sont principalement dirigées vers les profits. Nous désirons donc ici être bien clairs : notre intention n'est nullement de décrier la technologie numérique. Celle-ci occupe désormais une place importante à tous les niveaux de la création cinématographique et elle constitue un outil précieux. Le numérique nous a ouvert des portes sur de nouvelles possibilités et il repousse constamment les limites de l'impossible. Il serait irréfléchi – et illogique – de notre part de vouloir se camper dans nos retranchements analogiques et faire la sourde oreille. Nous désirons également éviter toute forme de fétichisme permise par la matérialité de l'argentique¹⁰⁹, même si c'est justement cette qualité qui motive notre démarche. Nous estimons toutefois que le meilleur des deux mondes est possible et nous prôtons une dialectique entre les deux technologies, toujours dans le but de créer des films dont les images sont à la fois puissantes et poétiques. Comme nous tentons de le démontrer actuellement, nous croyons que l'argentique possède – de par sa matérialité – une plus grande capacité poétique et qu'il s'agit non seulement d'une nécessité, mais d'un devoir, d'unir ces deux univers technologiques en création cinématographique.

2.6 À l'épreuve de la mort

Quentin Tarantino, un célèbre réalisateur américain, constitue une référence artistique importante pour nous puisque plusieurs de ses films rendent hommage à des œuvres du passé, que ce soit au point de vue thématique, narratif, sémiologique ou pictural. Dans son film *À l'épreuve de la mort* (*Death Proof*), réalisé en 2007, un psychopathe nommé Stuntman Mike

¹⁰⁹ Morin, E., *op. cit.*, p. 42.

(Kurt Russel) tue des femmes avec sa voiture. Avec ce film, Tarantino s'inspire du cinéma d'exploitation des années soixante-dix centré sur les poursuites en voiture. Les cascades sont réalisées à la manière de ces films, sans l'aide d'effets visuels numériques¹¹⁰. Phénomène intéressant : Tarantino a choisi de tourner son film en pellicule 35mm et, par la suite, d'altérer celle-ci physiquement de manière à émuler l'esthétique des films de genre de cette époque et si chers à ses yeux. On raconte qu'il aurait même traîné la pellicule sur le pavé d'un stationnement afin de lui infliger une usure similaire aux pellicules-films ayant été projetées à maintes reprises dans plusieurs salles de cinéma.



Fig. 7 : Affiche promotionnelle du film *Grindhouse* (2007)
 © The Quentin Tarantino Archives <http://wiki.tarantino.info/images/Grindhousead.jpg>

Les efforts de Tarantino afin de simuler l'expérience des films de genre des années soixante-dix ne s'arrêtent pas là. En effet, son film fait partie d'un projet plus vaste, soit un programme double intitulé *Grindhouse* et mettant en vedette *À l'épreuve de la mort* en seconde partie

¹¹⁰ Wikipedia (2018, 2 janvier), « Boulevard de la mort », [En ligne],
 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Boulevard_de_la_mort>, page consultée le 12 janvier 2018.

ainsi que le film *Planète terreur* (*Planet Terror*), réalisé par Robert Rodriguez, en première partie. Introduits et séparés par de fausses bandes-annonces, ces deux films se veulent un hommage non seulement aux films d'exploitation de l'époque, mais aussi – et c'est là le plus important – à l'expérience spectatorielle liée à ce phénomène. Très populaires dans les années soixante-dix, les cinémas américains dits « Grindhouse¹¹¹ » étaient en réalité des salles de second circuit où étaient projetés des films – majoritairement des séries B – à prix réduit et souvent en programme double ou triple. Dans la plupart des cas, ces films étaient projetés à toute heure du jour et de la nuit, ce qui a grandement contribué à l'usure des pellicules-films utilisées pour la projection. C'est pourquoi les films de genre (horreur, science-fiction, érotisme, etc.) sont maintenant considérés comme étant un porte-étendard de la matérialité du cinéma analogique.



Fig. 8 : Image tirée du film *À l'épreuve de la mort* (2007). Malgré la petite taille de l'image, il est possible de remarquer des rayures et poussières à certains endroits.

© The Weinstein Company, Troublemaker Studios

Avec son film *À l'épreuve de la mort*, Tarantino a redoublé d'efforts afin de reconquérir l'esthétique liée au phénomène des salles de cinéma Grindhouse des années soixante-dix, allant même jusqu'à abîmer manuellement la pellicule-film. De son côté, Rodriguez a

¹¹¹ The Grindhouse Cinema Database (2017, 8 mai), « Exploitation cinema, an introduction », [En ligne], <<https://www.grindhousedatabase.com/index.php/INTRODUCTION>>, page consultée le 9 janvier 2018.

procédé tout autrement avec *Planète terreur*. Il a en effet tourné son film en numérique pour ensuite simuler les dommages de type analogique avec des logiciels spécialisés. Tendant davantage vers la caricature du genre, l'image du film de Rodriguez a été retouchée à outrance en postproduction, donnant un produit « inorganique » qui est un symbole criant – voire un porte-étendard – de l'ère du cinéma numérique. Au sujet de la caricature, Gaudreault et Marion mentionnent que l'exagération « peut cependant s'avérer significative et rendre saillants des traits latents qui, une fois révélés et hypertrophiés, apparaissent tout à coup, et de façon paradoxale, évidents¹¹² ».

C'est précisément ce à quoi parviennent les films de Tarantino et de Rodriguez, puisqu'ils mettent en évidence de manière très importante la particularité des films de genre des années soixante-dix. Ils soulignent l'impact de la matérialité du médium analogique dans le rendu de l'œuvre. « De telles qualifications “forcées” du média contribuent aussi à mieux mettre en évidence les séries culturelles qui s'assemblent pour constituer un média à une époque donnée¹¹³ ». Il est donc pertinent pour nous de réfléchir les artéfacts – les « difficultés optiques¹¹⁴ » selon Edgar Morin – de la technologie argentique à la lumière de ce phénomène. C'est de cette manière que nous sommes en mesure de les considérer comme des outils de création évocateurs.

¹¹² Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 30.

¹¹³ *Loc. cit.*

¹¹⁴ Morin, E., *op. cit.*, p. 195.



Fig. 9 : Image tirée du film *Planète Terreur* (2007). Il est possible de remarquer comment les difficultés optiques ont été exagérées en postproduction, de là à déformer l'image.
© The Weinstein Company, Troublemaker Studios

Ce phénomène est quelque chose qui fait du *contact* (entre le projecteur et la pellicule, les mains et la pellicule, l'air ambiant et la pellicule, le plancher et la pellicule) un résultat *visuel* (la patine sur l'image filmique). *Grindhouse* constitue donc une référence clé puisque, bien que visant le même objectif, les deux films qui le composent contrastent l'un avec l'autre au niveau du procédé créatif et du rendu visuel. Il s'agit également d'un bel exemple de la mise en relation entre l'analogique et le numérique. C'est d'ailleurs cette dialectique évocatrice entre deux technologies qui inspirera le processus créatif derrière *Doux-Amer*, le court-métrage qui accompagne ce projet de recherche.

Dans son ouvrage, Didi-Huberman parle de « capacité d'intégration formelle des accidents de support¹¹⁵ », phénomène qui peut autant s'attribuer à la peinture, à la sculpture, qu'au cinéma. Comme nous l'avons déjà établi, la pellicule-film est énormément sujette aux accidents de support et aux difficultés optiques. La capacité de ce médium à intégrer ces accidents est très forte et c'est ce qui, pour nous, fait la force de sa matérialité. Comme c'est le cas pour le film *Grindhouse*, ce phénomène a donné naissance dans les dernières années à l'esthétique de l'image argentique altérée, directement inspirée du cinéma de genre des

¹¹⁵ Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 42.

décennies passées. Cette esthétique fait aujourd'hui partie intégrante de la poétique de plusieurs cinéastes, mais fait également partie du système perceptif des spectateurs. Nous nous trouvons même devant un « code pictural » bien établi et aujourd'hui utilisé ailleurs qu'au cinéma (télévision, jeux vidéo, etc.).

Tarantino et Rodriguez démontrent parfaitement avec l'expérience cinématographique qu'est *Grindhouse* qu'ils ont su intégrer les accidents de support dont parle Didi-Huberman. Cette manipulation du médium filmique constitue une démarche parmi d'autres permettant de reconquérir la capacité poétique de l'image et faire de celle-ci un catalyseur d'émotions plus efficace. Avec ce phénomène, nous assistons à « l'*immémorial* d'un savoir-faire¹¹⁶ » qui rencontre une pratique *actuelle* pour former ce que Didi-Huberman appelle l'« image dialectique » d'un objet anachronique ou parfois « inactuel ». C'est aussi ce à quoi nous sommes en train d'assister au cinéma avec les nombreux *remakes* ainsi que la production de films qui reprennent les thèmes et les esthétiques du passé tout en étant actualisés dans une démarche plus contemporaine.

Nous aimons le passé, ou il nous attire, ou nous impressionne, et parfois même nous le sacralisons : cela n'en fait pas un âge d'or qui serait mort à jamais, et d'ailleurs les films de remploi sont là pour nous prouver que, du passé, on peut, loin de la table rase et de la lettre morte, faire un usage positif.¹¹⁷

Faire un usage positif du passé, c'est aussi cette fameuse survivance dont parlait Freud¹¹⁸. Cette notion est, pour nous, inextricablement liée à celle d'empreinte apportée par Didi-Huberman :

Que l'empreinte soit en ce sens le *contact d'une absence* expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des « revenances », des *survivances* : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence.¹¹⁹

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁷ Aumont, J., dans *op. cit.*, p.72. Citation d'Aloïs Riegl.

¹¹⁸ Cité par Didi-Huberman, dans *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

Cette affirmation explique en partie le rapport entre l’empreinte et le temps, entre l’image dialectique et tout ce qu’elle est capable d’exprimer, tout ce qu’elle a « capturé » dans son cadre, mais aussi son hors-cadre. C’est aussi de cette manière que se construit la capacité poétique de l’image filmique lorsque celle-ci réussit, par les empreintes issues des difficultés optiques, à faire ressentir des émotions au spectateur à l’aide d’une « puissance fantomatique ». Pour nous, cette puissance, à l’ère du numérique, tire sa force de la survivance de la matérialité du médium analogique. L’impact sur le cinéma de fiction de ce « fragment pictural » est souvent sous-estimé.

Didi-Huberman parle également d’œuvres d’art qui ne sont pas encore parvenues à ce qu’il appelle la « lisibilité » de l’histoire, où « [...] l’Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair, [...] image dans laquelle passé et présent se dévoient, se transforment, se critiquent mutuellement [...] »¹²⁰. C’est précisément ce phénomène qui opère au sein des œuvres de Tarantino et de Rodriguez, qu’il serait possible de qualifier d’anachroniques pour cette raison. Celles-ci forment ce que Walter Benjamin nommait une « constellation, une configuration dialectique de temps hétérogènes »¹²¹. Effectivement, nous assistons aujourd’hui à la création d’un cinéma où l’Autrefois et le Maintenant se croisent pour donner naissance à des œuvres dites hétérogènes. Cela peut se produire au niveau thématique, en s’inspirant des structures narratives et des thèmes du cinéma d’hier, ou, comme nous l’avons vu avec *Grindhouse*, au niveau de la technicité, en faisant des artéfacts de la pellicule-film un attribut artistique. De ce fait, ces artéfacts deviennent une « charge symbolique [...] qui décuple aussi bien le pouvoir affectif que le pouvoir significatif de l’image »¹²².

Cette configuration dialectique à laquelle nous assistons aujourd’hui en ce qui concerne le cinéma de fiction ne semble en être qu’à ses débuts. Le remploi de techniques, de philosophies et d’esthétiques liées à la culture analogique est un phénomène de plus en plus

¹²⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹²¹ *Loc. cit.*

¹²² Morin, E., *op. cit.*, p. 176.

fréquent. Cette phase, qui se déroule en temps réel devant nos yeux, ne pourra sûrement être analysée avec précision que plus tard, avec le recul nécessaire. Pour le moment, si l'on se fie à la recrudescence de l'intérêt pour la technologie argentique et les accidents de supports qui s'y rattachent, il serait possible d'affirmer que cette esthétique serait peut-être, tout comme la voiture de Stuntman Mike dans le film de Tarantino, à l'épreuve de la mort...



Fig. 10 : Affiche promotionnelle du tout premier *Reel Film Day* (2017)
© Kodak & Alamo Drafthouse

Le 5 mars 2017 (3^e mois, 5^e jour, en référence à la pellicule 35mm) se tenait la toute première édition du *Reel Film Day*, événement organisé par la compagnie Kodak et Alamo Drafthouse, une chaîne de cinéma indépendante américaine. Cette journée, vouée à devenir une tradition annuelle, se veut une célébration des films tournés et diffusés en pellicule. Pour annoncer l'événement, Kodak a mis en ligne une vidéo pour nous rappeler à quel point les films tournés en 35mm sont merveilleux et pourquoi nous devrions continuer à les supporter de toutes les manières possibles. « Rien ne peut se comparer à la projection de la pellicule-film 35mm [notre traduction] » a affirmé Steve Bellamy, le président de la compagnie *Kodak Motion Picture and Entertainment*¹²³. À propos des projecteurs numériques 8K (ultra haute

¹²³ Billington, A. (2017, 17 février), « Alamo Drafthouse & Kodak Launch 'Reel Film Day' 35mm Celebration », *Firstshowing.net*, [En ligne], <<http://www.firstshowing.net/2017/alamo-drafthouse-kodak-launch-reel-film-day-35mm-celebration>>, page consultée le 17 août 2017.

définition), Bellamy ajoute que le 35mm est une chose radicalement différente et qu'il n'y a simplement aucune comparaison possible. Il mentionne également que la projection des films en pellicule est actuellement en train de vivre une résurgence.

2.7 Le passé revient

Le 23 août 2013, le chapeau d'un article en ligne de *L'Express* intitulé *Star Wars 7 tourné sur pellicule* allait comme suit : « Pour tourner *Star Wars : Épisode 7*, le réalisateur J.J. Abrams a choisi de revenir au bon vieux procédé de la pellicule 35mm. Une idée de génie¹²⁴ ». Déjà, avec le qualificatif « bon vieux procédé », nous sentons l'approbation d'Iris Mazzacurati, l'auteure de cet article, non pas sans une apparente satisfaction teintée de nostalgie. Ce positionnement est renforcé sans équivoque lorsqu'elle affirme qu'il s'agit d'une idée de génie. Mazzacurati poursuit en expliquant que « [...] les spectateurs retrouveront le grain et l'image qui faisaient cruellement défaut à *La Menace fantôme* ou à *La Revanche des Sith* [...] »¹²⁵. Ce passage nous renseigne sur plusieurs aspects de la situation qui nous préoccupe, plus particulièrement avec la notion de grain. Cet élément, propre à l'ontologie de l'image argentique, constitue la différence majeure qui alerte l'œil – la perception – du spectateur sensible à l'image filmique. Mazzacurati mentionne que ce n'est pas seulement le grain qui faisait défaut aux films de la série tournés en numérique plus tard, au tournant des années 2000, mais aussi l'image, dans sa plus simple expression et sa totalité la plus globale. Selon elle, l'absence de grain affecte donc directement l'image filmique au sein de son identité intrinsèque et de son fonctionnement. Cette absence de grain, poursuit-elle, faisait aussi « cruellement défaut » aux films des années 2000.

Nous retrouvons ici une perception spectatorielle foncièrement affectée par l'image numérique des trois films de la saga *Star Wars*, sortis entre 1999 et 2005, à l'époque où le

¹²⁴ Mazzacurati, I. (2013, 23 août), « Star Wars 7 tourné sur pellicule », *L'Express*, [En ligne], <http://www.lexpress.fr/culture/cinema/star-wars-7-tourne-sur-pellicule_1275385>, page consultée le 4 août 2017.

¹²⁵ *Loc. cit.*

réalisateur George Lucas se faisait une fierté de produire les films avec le maximum d'outils numériques. C'est l'une des raisons pour lesquelles il est aujourd'hui considéré comme l'un des pionniers du cinéma numérique. Sa trilogie *Star Wars* du début des années 2000 constitue en effet un moment décisif dans le développement et l'implantation de la technologie numérique dans le monde de la production ainsi que la diffusion cinématographique. Ces films enfoncèrent non pas un, mais plusieurs clous dans ce qui était de plus en plus considéré comme le cercueil du cinéma argentique. Le second film de la trilogie, *L'Attaque des clones* (*Attack of the Clones*, 2002), est historique en ce qu'il fut le tout premier film entièrement tourné en vidéo numérique haute définition. À partir de ce moment, le changement fut définitivement amorcé et de plus en plus de films furent tournés à l'aide de caméras numériques. Conséquemment, les salles de cinéma se dotèrent de projecteurs numériques, ce qui aida à réduire considérablement les coûts de distribution¹²⁶. Rappelons que le cinéma de fiction est une industrie principalement motivée par les profits ; cette donnée très importante a bien évidemment pesé dans la balance lors de la *révolution* numérique.



Fig. 11 : Image tirée du film *Star Wars Épisode II, L'Attaque des clones* (2002). Malgré la taille de l'image, on peut remarquer sa texture plus « lisse », due au support de captation numérique¹²⁷.
© Lucasfilm

¹²⁶ James, D. (2015, 10 décembre), « Why has Star Wars turned its back on digital film? », *Techradar*, [En ligne], <<http://www.techradar.com/news/home-cinema/high-definition/why-has-star-wars-turned-its-back-on-digital-film-1310861>>, page consultée le 7 août 2017.

¹²⁷ Nous sommes conscients que les photogrammes présentés dans ce travail ne sont pas en mesure de rivaliser avec une projection sur un écran de cinéma ou une diffusion à la télévision, surtout lorsqu'ils servent d'exemple pour démontrer la texture de l'image filmique.

Mais voilà que, dix ans plus tard : surprise ! L'effet de balancier se fait sentir avec le retour à la pellicule 35mm pour la production des trois nouveaux films de la saga *Star Wars* qui verront le jour entre 2015 et 2019. Qu'est-ce que cela peut bien signifier, surtout à la lumière des prédictions de George Lucas selon lesquelles la technologie numérique serait le futur de la production cinématographique ?¹²⁸ Est-ce que, comme se le demande Dave James, l'auteur de l'article *Why has Star Wars turned its back on digital film ?*, la révolution numérique serait maintenant morte¹²⁹ ? Pour sa part, le réalisateur J.J. Abrams n'a à ce jour jamais tourné de film en numérique. Avec *Star Wars, le réveil de la force* (*The Force Awakens*, 2015), son désir fut de retrouver le *feel* de la première trilogie, à l'opposé du rendu « trop propre et trop précis¹³⁰ » des épisodes II (2002) et III (2005). C'est précisément à ce niveau que se joue la puissance fantomatique des revenances et des survivances dont parle Didi-Hiberman¹³¹, avec « quelque chose revient, qui s'en était allé¹³² ».



Fig. 12 : Image tirée du film *Star Wars Épisode VII, Le réveil de la force* (2015). Malgré la taille de l'image, il est possible de remarquer la présence du grain lié à la technologie argentique.

© Lucasfilm

¹²⁸ James, D., *op. cit.*

¹²⁹ *Loc. cit.*

¹³⁰ *Loc. cit.*

¹³¹ Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 47.

¹³² Ardenne, P., *op. cit.*

J.J. Abrams n'est pas le seul à prendre parti pour l'argentique. Comme le mentionne Dave James dans son article, plusieurs réalisateurs ont le sentiment que la matérialité (la « tangibilité », tel que James y fait référence) de la pellicule-film est impossible à reproduire avec la netteté des images numériques provenant d'un système très régenté. À cause de sa composition chimique, la technologie argentique est soumise à un fonctionnement plus aléatoire ; cela est susceptible d'affecter autant les couleurs que la netteté du visuel, ce qui procure aux images filmiques leur style définitif. Il s'agit d'un effet qui ne se simule pas¹³³.

Steven Spielberg et Quentin Tarantino, pour ne mentionner que ceux-ci, sont de fervents partisans de la pellicule-film et refusent encore de tourner un film entier en format numérique. Certains réalisateurs font même appel à la pellicule 16mm dans le but de retrouver l'esthétique liée à la matérialité du médium argentique. Nous pensons ici au film *Le Cygne noir* (*Black Swan*, 2010), réalisé par Darren Aronofsky et tourné presque entièrement en 16mm, format qui possède selon lui un grain qui met une distance avec la réalité¹³⁴. Pour nous, cette distance, c'est la puissance d'illusion et la capacité poétique de l'image. L'esthétique analogique a donc un impact sur l'efficacité des images : « [...] on y retrouve le grain très appuyé du 16 mm qui donne un aspect authentique et amateur [documentaire] au film. Et surtout, [...] on se surprend à avoir la chair de poule durant de très nombreuses séquences [...] »¹³⁵.

¹³³ James, D., *op. cit.*

¹³⁴ Le Parisien (s.d.), « Black Swan (film) », [En ligne], <<http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/BLACK%20SWAN%20FILM/fr-fr/>>, page consultée le 4 août 2017.

¹³⁵ NonoDarko (2011, 7 mars), « La poussière de diamant corruptrice et perversité », *Sens critique*, [En ligne], <https://www.senscritique.com/film/Black_Swan/critique/4761447>, page consultée le 4 août 2017.



Fig. 13 : Image tirée du film *Le Cygne noir* (2010). Malgré la taille de l'image, il est possible de remarquer la présence du grain lié à la pellicule-film 16mm.

© Cross Creek Pictures, Phoenix Pictures & Protozoa Pictures

Donc, même s'il faut, selon Iris Mazzacurati « un peu aimer faire mal aux mouches pour relever une différence flagrante¹³⁶ » entre la pellicule 35mm et la vidéo haute définition, nous sommes en train de constater que les différences dans le rendu de l'image filmique sont visiblement plus importantes qu'on ne le croit. Si ce n'était pas le cas, pourquoi plusieurs films tournés ces temps-ci, dont plusieurs grandes productions hollywoodiennes, reviendraient-ils à la technologie argentique ? Serions-nous en train de faire marche arrière – ou du moins s'ajuster – vis-à-vis une révolution technologique qui aurait été surestimée ?

Ce phénomène – ce mouvement – est en plusieurs points comparable au disque vinyle (issu lui aussi de la technologie analogique), qui refait tranquillement mais sûrement son apparition sur le marché. Parallèlement – et pour des raisons similaires – le cinéma analogique au niveau consommateur est lui aussi en train de vivre un genre de résurrection. En effet, la pellicule Super 8mm est sur le point de faire un retour, tel qu'annoncé par Kodak, l'une des plus grandes compagnies de production de pellicule-film. Celle-ci a récemment révélé la mise en marché d'une petite caméra Super 8 dite hybride et alliant les fonctionnalités de la caméra numérique conventionnelle (écran à cristaux liquides, port USB, etc.) et celle

¹³⁶ Mazzacurati, I., *op. cit.*

d'une caméra pellicule 8mm¹³⁷. La venue de cette nouvelle caméra représente beaucoup de choses, à la fois pour le cinéma amateur et indépendant, mais également pour le monde du cinéma dans un sens plus large. Le retour d'une technologie qualifiée comme en voie de disparition est signe que quelque chose s'est perdu en cours de route – en cours d'évolution – quelque chose d'impossible à remplacer avec les nouvelles technologies, le numérique en l'occurrence.



Fig. 14 : Prototype de la nouvelle caméra Super 8 de Kodak
© Eastman Kodak Company

Il est clair que le cinéma d'aujourd'hui semble hanté par le cinéma d'hier, et ce, dans tous les fragments qui composent son tout. Reste à voir comment cette forme de hantise influence la systémique cinématographique. « Il est dit que l'esprit humain est lent à se défaire de ses vieilles habitudes dont est née la magie et où "opèrent" l'aspect mystique et poétique¹³⁸ ». Comme nous le verrons un peu plus loin, voilà peut-être un début d'explication quant à l'attachement aux images analogiques et à l'effet qu'elles ont sur certains artistes et spectateurs de cinéma.

¹³⁷ Dippa, S. (2016, 8 janvier), « Kodak Super 8 : la camera mythique est de retour », *Le Monde de la photo*, [En ligne], <<http://www.lemondedelaphoto.com/Kodak-Super-8-la-camera-mythique,11891.html>>, page consultée le 21 février 2016.

¹³⁸ Morin, E., *op. cit.*, p. 186.

2.8 L'aura et le fantastique latent

Plus tôt, nous avons parlé de cette tendance anthropomorphique – animiste – que nous avons à conférer des traits humains aux éléments et aux objets qui nous entourent. C'est ainsi que nous en sommes venus à parler du concept de « supplément d'âme » tel qu'élaboré par Gaudreault et Marion. Cette notion se rattache à celle de l'aura qui, selon Didi-Huberman¹³⁹, ne serait ni une notion mystique ni un « mot de passe » nostalgique. L'aura serait plutôt l'une des clés pour comprendre l'efficacité de l'image, « "auratique" de fait car chargée en termes de contenu¹⁴⁰ ». Didi-Huberman souligne également la connivence fondamentale entre la *caractéristique phénoménologique* de la présentation auratique et la *caractéristique matérielle* du processus de formation des images. En l'occurrence, l'aura d'une œuvre cinématographique peut potentiellement être liée à la matérialité du médium filmique, hypothèse qui nous anime et que nous soutenons dans la présente recherche.

Selon Walter Benjamin, l'aura d'une chose serait « l'expérience du *regard porté* sur un objet et qui est en quelque sorte *retourné* par lui sur le regardant¹⁴¹ ». Donc, pour qu'il y ait *perception* spectatorielle, il doit y avoir *participation* spectatorielle, avec tout ce que cela implique. Si l'on en croit Didi-Huberman, il n'y a pas d'aura sans apparition d'un lointain et sans regard retourné¹⁴². Cette apparition du lointain serait aussi pour nous le fameux contact dont parle abondamment Didi-Huberman dans son ouvrage. Les images filmiques d'hier captées sur pellicule (premier niveau d'empreinte) et affectées d'une usure physique (second niveau d'empreinte) ne sont-elles pas l'apparition de ce lointain, soit d'une expérience passée, tout en étant proches, juste devant nos yeux de spectateurs ? Cette situation soulève une question de temporalité, alors que nous constatons que la technologie analogique a la capacité de retenir différentes strates visuelles qui, à leur tour, deviennent des couches discursives. Pour Morin, il s'agirait d'un « signe », soit « le produit le plus abstrait, le plus

¹³⁹ Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁰ Ardenne, P., *op. cit.*

¹⁴¹ Cité par Didi-Huberman, G., dans *op. cit.*, p. 85.

¹⁴² *Ibid.*, p. 89.

tardif du cinéma : il ne peut être assimilé qu'après un certain usage et une certaine évolution¹⁴³ ». Lorsque toutes ces couches sont mises en relation, leur effet synergique a la capacité de produire un dialogue unique entre l'image et le spectateur, selon la disposition de ce dernier bien entendu.

De ce phénomène se dégage une aura bien particulière pour un spectateur étant disposé à recevoir – à assimiler – ces signes liés à la matérialité de la technologie analogique. Nous avons donc la conviction que le cinéma a ce pouvoir : celui de nous aider à reprendre contact avec une origine bien précise, un lointain bien fixé dans une empreinte sculptée sur la pellicule-film par la lumière. Ce renouement, qui ne peut avoir lieu que si le spectateur a déjà fait l'usage de ce signe en question, pave ensuite la voie à son expérience et sa participation affective. Voilà qui précise la notion de « configuration dialectique » dont nous parlions un peu plus haut.

Morin, pour sa part, ne parle pas d'aura mais bien de « halo fantastique ». Pour lui, ce halo accentue, dans l'art de la photo, le fantastique latent impliqué dans l'objectivité même de l'image¹⁴⁴. Ce « fantastique latent » est au cœur de la démarche artistique de Quentin Tarantino et Robert Rodriguez, dans la mesure où ces deux artistes caressent le même objectif : accentuer, à l'aide de la matérialité du médium, la capacité poétique de l'image filmique, et ce, dans le but de reprendre contact avec une certaine origine. C'est ainsi que pourra se dégager le fantastique latent dans l'image, élément qui engagera à son tour la participation affective du spectateur. Comme nous le verrons plus loin, cette même démarche sera mise à l'épreuve avec notre projet de création.

¹⁴³ Morin, E., *op. cit.*, p. 196-197.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 40.

CHAPITRE 3 : LA PERCEPTION SPECTATORIELLE EN LIEN AVEC L'IMAGE FILMIQUE

*Ce qui compte ce n'est pas l'image ;
l'image n'est que l'accessoire du film.
Ce qui compte, c'est l'âme de l'image.*
Abel Gance

3.1 La perception et la phénoménologie

Dans les chapitres précédents, nous avons vu comment le médium analogique – sa matérialité et ses accidents de support – constitue un fragment susceptible d'offrir un supplément d'âme au tout que constitue une œuvre filmique. Ce faisant, les images se voient bonifiées d'une aura – d'une âme –, élément qui serait, selon Walter Benjamin, l'une des clés pour comprendre l'efficacité des images et, aussi, autant de conditions phénoménologiques qui définissent un certain rapport entre le regardant et le regardé¹⁴⁵. La texture visuelle liée à la technologie argentique produirait également une couche de sens supplémentaire, que nous appelons aussi « couche discursive », faisant partie d'une forme de langage et donc capable d'établir un dialogue autant avec le créateur que le spectateur. Ce dialogue opère toutefois sous la forme relativement difficile à cerner des émotions, qui elles sont générées par cette fameuse capacité poétique de l'image. En considérant le fait que « [l]a perception est modelée [...] par une vision psychologique dont la mobilité, l'indépendance par rapport à l'image rétinienne, constituent un des grands mystères de l'esprit humain [...] »¹⁴⁶, nous allons tenter de mieux comprendre ce système et cette dynamique complexes. Pour ce faire, nous allons nous pencher sur la manière dont nous recevons et traitons les images en tant que spectateurs

¹⁴⁵ Cité par Didi-Huberman, G., dans *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁶ Morin, E., *op. cit.*, p. 130.

de cinéma, mécanique qui sera subséquemment prise en compte dans une démarche créative de notre part avec le film *Doux-amer*.

[T]oute perception est une hallucination correctement conduite à partir de signes. Mais au cinéma, c'est une prodigieuse reconstruction syncrétiste où viennent s'intégrer sons, voix, odeurs, qui s'effectue à partir de la seule image visuelle [...]¹⁴⁷.

Selon Aumont, ce serait le « phénomène fictionnel » qui inciterait davantage notre participation. Au cinéma, ce phénomène prendrait sa force « [...] sur la base des vertus propres de son dispositif et de sa matière sensible [...] »¹⁴⁸. Pour nous, cette matière sensible est le médium physique puisque c'est lui qui construit l'image visuelle. Plus tôt, nous avons parlé de la notion d'empreinte et de la manière dont cela se répercute sur les images tirées de la pellicule-film. Dans son ouvrage, Edgar Morin abonde dans le même sens : « [c]ertes, dès son apparition sur terre, l'homme a aliéné ses images en les fixant sur l'os, l'ivoire, ou la paroi des cavernes. Certes, le cinéma est de la même famille que les dessins rupestres des Eyzies, d'Altamira et de Lascaux [...] »¹⁴⁹. Il est clair que, de prime abord, Morin désire envisager le caractère visuel du cinéma dans son historicité¹⁵⁰. Vu la nature complexe et – plus important que tout – subjective du sujet, traiter de la perception spectatorielle constitue une tâche ardue.

L'art du cinéma, l'industrie du film ne sont que les parties émergées à notre conscience d'un phénomène qu'il nous faut essayer de saisir dans sa plénitude. Mais la partie immergée, cette évidence obscure, se confond avec notre propre substance humaine – elle-même évidente et obscure, comme le battement de notre cœur, les passions de notre âme.¹⁵¹

À partir de ce point, par où commencer notre quête de compréhension de la puissance des images filmiques sur notre psyché ? C'est ici que la phénoménologie entre en jeu, pratique

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 146-147.

¹⁴⁸ Aumont, J., *op. cit.*, p.109.

¹⁴⁹ Morin, E., *op. cit.*, p. 220-221.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 215.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

qui traite de l'expérience vécue d'un point de vue philosophique. La phénoménologie, c'est aussi « l'étude des faits de l'expérience vécue, indépendamment des principes ou des théories (étude des rapports du sujet humain avec le monde, de la signification de la réalité sociale...) »¹⁵². Puisque nous ne pouvons pas nous permettre d'entrer trop en profondeur dans les dédales des sciences cognitives, au risque de nous y perdre, la phénoménologie, accompagnée entre autres des théories d'Edgar Morin, constitue un excellent port d'attache pour notre étude.

Nous adoptons également une position similaire à celle de Maurice Merleau-Ponty dans la mesure où nous croyons qu'« [u]n film ne se pense pas, il se perçoit »¹⁵³. Conséquemment, « [u]n film n'est donc pas un film en tant qu'il propose un discours, mais en tant qu'il suscite une vision »¹⁵⁴. Sur ce point, allons plus loin et dépassons le terme « vision » afin de se rendre jusqu'à « émotion ». Ceci ferait en sorte qu'une « œuvre cinématographique n'élabore pas tant des concepts qu'une singularité perceptive »¹⁵⁵.

Merleau-Ponty parle davantage de nouvelle psychologie et non de phénoménologie quand il aborde le cinéma, pour la simple et bonne raison que, selon lui, « la perception cinématographique se distingue de la perception ordinaire »¹⁵⁶. Voilà une notion intéressante qui mérite la peine qu'on s'y attarde un moment. En effet, la question est valable : percevons-nous les images filmiques à travers le même « filtre » que nous percevons le réel, soit notre vie quotidienne et l'environnement dans lequel elle se déroule ? Comme nous le verrons un peu plus loin, les conditions de visionnement d'un film nous imposent une position différente de celle que nous occupons face au réel et influencent également notre perception.

¹⁵² Centre national de ressources textuelles et lexicales (s.d.), « Phénoménologie », [En ligne], <<http://www.cnrtl.fr/definition/phénoménologie>>, page consultée le 11 juillet 2016.

¹⁵³ Zernik, C. (2006). « “Un film ne se pense pas, il se perçoit” Merleau-Ponty et la perception cinématographique », *Rue Descartes*, numéro 53 (2006/3), p. 102. Citation de Merleau-Ponty lors de son intervention à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques le 13 mars 1945.

¹⁵⁴ *Loc. cit.*

¹⁵⁵ *Loc. cit.*

¹⁵⁶ *Loc. cit.*

D'une part, « [...] un film n'est pas une somme d'images, mais une organisation formelle. [...] Enfin, un film est un tout signifiant, un art de l'expression où forme et signification sont jointes¹⁵⁷ ». En affirmant que le film est un « tout signifiant », Clélia Zernik, dans son article au sujet de Merleau-Ponty, parle d'interdépendance entre tous les éléments qui composent une œuvre cinématographique. Cette notion rejoint celle de fragments que nous avons élaborée plus tôt et selon laquelle toutes les pièces impliquées dans la structure d'un film – le tout – contribuent à son fonctionnement – sa systémique – et influencent donc inévitablement notre perception. « C'est par un certain type d'évidence formelle que le film signifie. Son sens est dans le tout qu'il est. Ce n'est pas au jugement ou à l'intellect de dégager l'intérêt d'un film [...]»¹⁵⁸.

C'est donc le cinéma dans son tout, dans sa forme, tel que nous l'avons conceptualisé plus haut, qui signifie et qui nous parle comme objet, comme configuration dialectique. Nous sommes également en train d'établir que le cinéma ne serait pas « l'équivalent de la perception ordinaire, mais sa version idéalisée, sans bavures¹⁵⁹ ». De plus, toujours selon Merleau-Ponty, « [a]u cinéma, on est désengagé, on "n'en est pas"¹⁶⁰ », au contraire de la perception ordinaire qui elle est « située », et où « toute situation est appel à l'action¹⁶¹ ». En effet, comme nous le verrons un peu plus loin, le contexte de la diffusion d'un film nous place physiquement dans une position qui, elle aussi, joue sur notre système perceptif. « À un mouvement du monde de l'écran ne répond aucun mouvement du corps du spectateur.¹⁶² » Cet élément – ce fragment – compris en liaison avec l'image filmique – un autre fragment – nous invite à mieux comprendre la relation que nous entretenons avec une œuvre cinématographique – la forme.

¹⁵⁷ *Loc. cit.*

¹⁵⁸ *Loc. cit.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 103-104.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹⁶¹ *Loc. cit.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 105.

Au cinéma donc, « ce nœud du sentant et du senti est modifié. Le spectateur est sentant sans être senti, il se dérobe au toucher et à la visibilité¹⁶³ ». Cette position bien particulière qu'est celle du spectateur nous invite à ressentir les choses tout autrement. Il s'agit également d'une position privilégiée, où le spectateur peut s'impliquer émotivement de manière « détachée », donc sans forme d'engagement réelle : « [c]'est donc bien la notion d'engagement du corps propre qui manque au cinéma, avec ce qu'elle recouvre d'inscription effective de l'être au monde [...] et de puissance d'agir¹⁶⁴ ». Cette absence de « puissance d'agir » dont parle Zernik et Merleau-Ponty place également le spectateur dans une position où il se voit davantage prédisposé à percevoir l'« âme » du film, à sentir son aura et, conséquemment, à connecter plus efficacement avec ses propres émotions. Zernik ajoute : « [...] au cinéma je prends sans pouvoir être pris, ce qui caractérise ma situation de spectateur¹⁶⁵ ». Cette notion de préhension est très pertinente, car elle commence à parler du pourquoi et de la raison d'être du spectateur lui-même. Si nous allons voir un film – ou n'importe quelle œuvre d'art – pour « prendre » quelque chose, quelle que soit la nature de ce quelque chose, c'est qu'à l'origine se trouve un besoin à combler.

De Merleau-Ponty, donc, nous retiendrons que « [...] c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma¹⁶⁶ [...] ». Selon lui, cette perception est extraordinaire ou spécifique et « [...] le film joue avec elle, l'expérimente et teste ses variables. Le cinéma est expérimentation perceptive¹⁶⁷ ». Voilà donc pourquoi la perception spectatorielle au cinéma est un domaine relativement difficile à saisir ; elle ne sera jamais une science exacte, bien au contraire. Chose certaine : nous serons toujours surpris par elle.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁶⁴ *Loc. cit.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 108.

3.2 La magie

Dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Edgar Morin parle de la manière dont plusieurs théoriciens caractérisent le cinéma¹⁶⁸. Jean Epstein parle d'« art spirite », Michel Dard affirme que « [l]e cinéma est rêve », notion rejoignant celle de Paul Valéry qui demande « [n]'est-ce pas aussi un rêve que le cinéma ? » tandis que Maurice Henry dit : « [j]e vais au cinéma comme je m'endors ». Cette notion qu'est celle du rêve occupe une place importante dans l'ouvrage de Morin. D'ailleurs, le mot « rêve » fait partie d'un champ lexical récurrent où les mots « magie, merveilleux, irréel, etc. » expriment le désir impuissant d'exprimer l'inexprimable. Ils sont « les mots de passe de l'indicible¹⁶⁹ ». Et Morin d'ajouter : « [n]on qu'ils ne veuillent rien dire ; ils ne peuvent rien dire¹⁷⁰ ».

De prime abord, il peut paraître inconcevable d'affirmer que les mots ne peuvent rien dire. Cette notion prend toutefois tout son sens à la lumière de la thèse de Merleau-Ponty selon laquelle « un film ne se pense pas, il se perçoit ». Dans cette optique, comment serait-il possible de mettre des mots justes et fidèles sur cette perception, sur ce ressenti de la part du spectateur de cinéma ? Il faut tout de même tenter de définir une zone à l'intérieur de laquelle les rouages de la perception sont susceptibles de nous apparaître plus clairement, et c'est ici que les travaux de Morin entrent en jeu. Même si l'ouvrage de ce dernier remonte aux années cinquante, ses théories et son approche restent des plus pertinentes pour nous. Après tout, seule la technologie a évolué depuis ; le spectateur, lui, est sensiblement resté le même, dans sa grande sensibilité humaine et dans sa manière de percevoir les images.

Morin mentionne que « théoriciens, universitaires et savants retrouvent pour qualifier le cinéma les mêmes mots, la même double référence à l'affectivité et à la magie¹⁷¹ ». Il affirme lui-même que le cinéma se produit, en partie, sous « l'action de la magie des

¹⁶⁸ Morin, E., *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁷⁰ *Loc. cit.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

métamorphoses¹⁷² ». De plus, selon Moussinac, l'image cinématographique maintient « le contact avec le réel et transfigure aussi le réel jusqu'à la magie¹⁷³ ». Ces notions de métamorphose et de transfiguration rejoignent directement celle de la cinématographiation offerte par Gaudreault et Marion lorsqu'ils parlent d'injecter « dans les images un supplément venant transcender le simple enregistrement et révéler un nouveau potentiel du moyen d'expression¹⁷⁴ ». Pour nous, c'est essentiellement ce nouveau potentiel qui constitue cette magie dont Morin parle abondamment et qui caractérise l'ancrage théorique de son ouvrage. Comme il le précise : « [l]a magie est notre cadre de référence [...] [c]ar [...] nous n'identifions nullement le cinéma à la magie : nous mettons en relief les analogies, les correspondances¹⁷⁵ ». La magie à laquelle nous faisons ici référence n'a donc pas de lien avec l'aspect surnaturel auquel elle est souvent associée, mais plutôt à sa « puissance de séduction, d'illusion et de charme séducteur¹⁷⁶ ». Il faut également préciser que « [l]a magie n'a pas d'essence : vérité stérile s'il s'agit simplement de remarquer que la magie est illusion. Il nous faut rechercher les processus qui donnent corps à cette illusion¹⁷⁷ ».

C'est justement par ce pouvoir, celui de séduction et d'illusion, que la magie constitue pour nous l'un des moteurs qui alimentent la capacité poétique de l'image, puisque l'image filmique est elle-même une illusion. « La magie [...] c'est l'image considérée littéralement comme présence et survie.¹⁷⁸ » L'image est présence et survie, car, tel que nous l'avons déjà établi, elle est une empreinte, soit le *contact d'une absence*. En retour, ce contact d'une absence constitue la *présence* de l'image dont parle Morin, tandis que la notion de *survie* qui l'accompagne rejoint celle de *survivance* de Didi-Huberman.¹⁷⁹ Une fois de plus, nous nous retrouvons face à la puissance fantomatique de l'image¹⁸⁰, où le lointain (les images d'un

¹⁷² *Ibid.*, p. 64.

¹⁷³ Cité par Morin, E., dans *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁴ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 142.

¹⁷⁵ Morin, E., *op. cit.*, p. 90.

¹⁷⁶ Dictionnaire de français Larousse (s.d.), « Magie », [En ligne], <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/magie/48531>>, page consultée le 15 juillet 2017.

¹⁷⁷ Morin, E., *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁹ Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 47.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

autre temps), de par la manière où il est fixé sur un support matériel (le médium filmique) est susceptible de générer des sensations et des émotions (la capacité poétique) chez le spectateur du présent. N'oublions pas que l'acte de percevoir est toujours inscrit dans l'immédiat, dans le maintenant et dans le présent. Le contact avec l'absence, c'est donc le spectateur qui, maintenant, regarde l'empreinte de l'image du passé, phénomène qui crée survie et présence, soit la survivance.

Ce phénomène opère dans une « zone syncrétique, fluide, que l'on appelle le domaine du sentiment, de l'âme ou du cœur. La magie y est en germe dans la mesure où l'image est présence [...] »¹⁸¹. Nous voilà donc un peu plus en mesure de comprendre dans quel contexte cette fameuse magie peut opérer. C'est aussi de cette manière qu'un film – l'image filmique – ne se pense pas, mais qu'il se perçoit¹⁸². Pour le spectateur de cinéma, tout se joue dans le domaine de l'affect, soit celui du sentiment, de l'âme ou du cœur. C'est ainsi qu'il peut recevoir et traiter la magie de l'image. Morin précise qu'il se réfère à la magie « non pas comme à une essence, mais comme à certain stade et certains états de l'esprit humain¹⁸³ ». Ces états sont souvent nébuleux ainsi que difficiles à comprendre, ce qui rend plus ardue la tâche de décoder la perception spectatorielle. Après tout, « [...] magie, subjectivité et participation affective constituent une grande zone d'ombre où règnent les raisons que la raison ne connaît pas¹⁸⁴ ».

Au sein de cette facette de la perception spectatorielle repose donc une systémique où tous les éléments sont interdépendants : « [t]out ce qui est image, tend dans un sens à devenir affectif et tout ce qui est affectif tend à devenir magique. Dans un autre sens, tout ce qui est magique tend à devenir affectif¹⁸⁵ ». Enfin, c'est aussi là qu'opère la phénoménologie, l'outil nous permettant d'explorer ce phénomène plus en profondeur. Pour ce faire, il est important,

¹⁸¹ Morin, E., *op. cit.*, p. 38.

¹⁸² Zernik, C., *op. cit.*, p. 102. Citation de Merleau-Ponty.

¹⁸³ Morin, E., *op. cit.*, p. 61.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 38.

dans une certaine mesure, de doser ce que la « conscience rationnelle et objective » apporte à cette équation, au risque de voir s'hypertrophier « la vie “intérieure et affective” »¹⁸⁶. Nous parlons ici des deux pôles cruciaux que sont l'*objectivité* et la *subjectivité* et de l'équilibre fragile qu'ils entretiennent dans le processus de perception – et de participation – spectatorielle.

C'est parce que toute participation débouche en même temps sur une subjectivité et une objectivité, une rationalité et une affectivité qu'une dialectique circulaire entraîne le film comme système objectif-sujetif, rationnel-affectif.¹⁸⁷

3.3 La photogénie

Selon Dziga Vertov, la photogénie est liée au charme de l'image cinématographique¹⁸⁸. Morin, lui, définit la photogénie comme suit : « [l]a photogénie est cette qualité complexe et unique d'ombre, de reflet et de double, qui permet aux puissances affectives propres à l'image mentale de se fixer sur l'image issue de la reproduction photographique¹⁸⁹ ». À l'époque où Morin a rédigé son ouvrage, la technologie analogique constituait la seule manière de reproduire et de diffuser des images. Depuis, comme nous le savons, la technologie numérique a effectué une percée flamboyante dans le domaine de la captation et de la diffusion des images filmiques¹⁹⁰. Si la photogénie constitue un « [...] transfert sur l'image photographique des qualités propres à l'image mentale [...] »¹⁹¹, nous pouvons assurément établir que ce même processus est possible sur l'image numérique. C'est toutefois la manière dont ce processus opère et les résultats inhérents qui diffèrent largement.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 187.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 82. Définition du ciné-œil selon Dziga Vertov.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁹⁰ Et dans bon nombre d'autres domaines également.

¹⁹¹ Morin, E., *op. cit.*, p. 42.

Plus haut, nous avons abordé la perception spectatorielle sous l'angle de la magie. Celle-ci constitue « le langage de l'émotion et [...] de l'esthétique¹⁹² ». Morin développe cette notion et affirme : « [o]n voit comment l'œuvre de fiction ressuscite la magie, mais en même temps la transmute. [...] tout ce que nous avons dit sur la magie du cinéma s'inscrit dans le cadre de la loi générale de l'esthétique¹⁹³ ». Cette notion d'esthétique nous rapproche ici du médium filmique et de toute la technicité qui s'y rattache. « Entre le langage de la poésie et le langage scientifique, il y a apparemment l'infini qui sépare la magie de la technique, et c'est pourtant le même langage.¹⁹⁴ » Morin met ici le doigt sur l'un des aspects les plus importants, où émotion et technique sont à la fois directement reliés et interdépendants. Voilà pourquoi, depuis le début, nous tentons d'établir un rapprochement entre la capacité poétique de l'image et la matérialité du médium argentique. Ce rapprochement est toutefois impossible à raisonner sans prendre en considération le spectateur et sa participation affective.

La magie s'intègre et se résorbe dans la notion plus vaste de participation affective. Celle-ci a déterminé la fixation du cinématographe en spectacle et sa métamorphose en cinéma. Elle détermine encore l'évolution du « septième art ». Elle est au cœur même de ses techniques. Autrement dit, il nous faut concevoir la participation affective comme stade génétique et comme fondement structurel du cinéma.¹⁹⁵

Il est donc clair qu'au cœur même du cinéma et de son évolution se trouvent la technique et la participation. Il s'agit de ses principes structurants, comme l'affirme Morin. Pourquoi – et de quelle manière – la technique est-elle donc si importante pour le cinéma ? De prime abord, si la notion de technicité joue un rôle si important, c'est parce que c'est par elle que s'effectue la connexion avec le spectateur. « Il importe absolument de comprendre que magie, affectivité, esthétique ne sont pas des essences, mais des moments, des modes du processus de participation.¹⁹⁶ » Avec cette affirmation, nous sommes finalement aptes à comprendre ce

¹⁹² *Ibid.*, p. 118.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 190.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 112.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 118.

qui relie tous les « centres névralgiques » du cinéma et qui sont à l'origine de son fonctionnement, donc de son processus de participation. La photogénie – que nous considérons comme une forme d'esthétique – est inévitablement reliée à l'affect ainsi qu'à la capacité poétique de l'image.

Il y a aussi un parallèle à faire entre la participation/perception spectatorielle et la photogénie : « [e]n même temps donc que les participations de la vie réelle, les participations propres à la photogénie s'éveillent¹⁹⁷ ». Morin donne l'exemple du mouvement, qui « accentue la perception objective [et] accentue également le “charme de l'image” [...]»¹⁹⁸. Ce charme de l'image, dont parle aussi Vertov, est donc influencé par plusieurs éléments, dont le médium filmique. Nous verrons un peu plus loin comment cette photogénie liée à la technologie – en l'occurrence l'argentique – encourage une certaine forme de participation chez le spectateur de cinéma.

3.4 La participation

Nous avons établi un peu plus tôt que, selon Merleau-Ponty, notre perception – et notre participation – face aux images filmiques est différente de celle que nous entretenons face au monde réel. « L'image cinématographique, à qui il manque la force probatoire de la réalité pratique, détient un pouvoir affectif tel qu'elle justifie un spectacle. À sa réalité pratique dévaluée correspond une réalité affective éventuellement accrue [...]»¹⁹⁹. » Cette réalité affective, c'est aussi le « charme de l'image²⁰⁰ ». À ce sujet, Morin parle de ce qui est ressenti devant le spectacle du cinéma en utilisant le terme « affectivement vécu », par opposition au « pratiquement vécu²⁰¹ » de l'expérience humaine quotidienne.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 126.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 99.

²⁰⁰ *Loc. cit.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 98.

Il y aurait ainsi une sorte de « potentiel émouvant²⁰² » par-delà la propriété cinématographique des choses. Ce potentiel est révélé par l'expérience spectatorielle, qui en est une très subjective.

Il y a des langages de mots, il n'y a qu'un langage de cinéma. Ce qui n'a de nom dans aucune langue se trouve précisément avoir le même nom dans toutes les langues [...] Le langage du cinéma, dans son ensemble, est fondé, non sur des réifications particulières, mais sur les processus universels de participation.²⁰³

C'est dans cette participation, qui est « le lieu commun à la fois biologique, affectif, intellectuel des énergies humaines premières²⁰⁴ », que tout se passe pour le spectateur. Ce langage du cinéma est effectivement issu d'une dialectique qui opère entre l'image filmique et le spectateur et nourri par des couches discursives (des couches de sens). « Cette qualité qui est, non dans la vie, mais dans l'image de la vie, comment la définir ? La photogénie est “cet aspect poétique extrême des êtres et des choses” [...]»²⁰⁵. » Puisque la participation qui nous intéresse est liée à la poésie issue de l'image filmique – le charme de l'image –, nous caractérisons donc cette participation comme « affective²⁰⁶ ».

Dans le cinéma de fiction, l'image de la vie est recrée soit par un processus chimique (des grains issus des sels d'argents) ou par un processus électronique (des pixels issus d'un calcul binaire). Chacune de ces technologies recrée et représente la vie différemment, même si les nuances sont parfois subtiles. Selon nous, cette manière de représenter le réel, liée à la photogénie, influence la participation affective plus qu'on ne le croit. La structure de l'image argentique est donc bien différente de celle numérique, car il est possible de percevoir à l'œil nu le « fourmillement » du grain²⁰⁷, soit cette texture légèrement sablonneuse qui est au cœur

²⁰² *Ibid.*, p. 23. Citation de Jean Epstein.

²⁰³ *Ibid.*, p. 193. Citation de Lucien Sève, philosophe français.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 220.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 23. Selon Louis Delluc, réalisateur, scénariste et critique de cinéma français.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 112.

²⁰⁷ Il ne faut pas confondre avec le grain et le bruit, deux éléments qui procurent parfois un effet visuel similaire mais dont l'origine est tout à fait différente.

même de la structure de l'image et qui est constamment – mais très subtilement – en mouvement. Avec l'image numérique, nous avons davantage un effet de stabilité et de lissage dû à l'immobilité du pixel.

En fin de compte, « [l]'esthétique est la grande fête onirique de la participation²⁰⁸ [...] ». Tout comme les différentes techniques de mise en scène, elle tend à « exalter et préfabriquer la participation du spectateur²⁰⁹ ». Tel que Morin le mentionne, « [p]our se concrétiser objectivement avec plus de précision et plus d'aisance, la participation a besoin d'un support extérieur [...]»²¹⁰. Au cinéma, ce support est le médium. Ce fragment de la forme opère évidemment en synergie avec les autres fragments : « [l]e film porte en lui l'équivalent d'un amorceur ou d'un déclencheur de participation qui en mime à l'avance les effets²¹¹ ». Tel que nous l'avons vu plus haut, la participation du spectateur dépend de cette systémique relativement fragile. « Le cinéma c'est exactement cette symbiose : un système qui tend à intégrer le spectateur dans le flux du film. Un système qui tend à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur.²¹² »

3.5 Le réel et l'illusion du réel

Devant les images d'un film, nous sommes constamment confrontés à du réel – de l'objectif – que nous transformons en subjectif. Selon Morin, le spectateur fabrique la réalité irréaliste du film, qu'il vit affectivement et non pratiquement²¹³. Cette fabrication, qui travaille parallèlement à la perception, opère selon la « grille interprétative » propre à chacun. Au départ, toutefois, le réel des images filmiques est filtré par la technicité, à commencer par le support – le médium – chargé de capter ces images en question. « L'objectif [la lentille de la

²⁰⁸ Morin, E., *op. cit.*, p. 118.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 105.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 138.

²¹¹ *Ibid.*, p. 107.

²¹² *Loc. cit.*

²¹³ *Ibid.*, p. 161.

caméra] confère à tout ce qui l'approche un air de légende, il transporte tout ce qui tombe dans son champ hors de la réalité.²¹⁴ » Les images de la réalité captées sur un support ne sont donc plus la réalité, elles en deviennent l'illusion. La technicité, selon sa nature, transforme l'image objective en subjectivité et produit un nouveau réel que le spectateur aura subséquemment à traiter via sa propre subjectivité qui engendrera une participation affective.

Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans ce phénomène est la relation entre la qualité de l'image filmique et la participation affective du spectateur. Comme nous tentons de le démontrer, l'intensité de cette dernière n'est pas nécessairement liée à une image de haute qualité (de haute définition). C'est ce qui explique pourquoi il fut très aisé pour le cinéma de se passer de couleur.²¹⁵ En effet, les images cinématographiques ont longtemps été presque exclusivement en noir et blanc, sans que cela n'empêche la participation affective des spectateurs²¹⁶. « Là où la couleur n'est qu'un supplément, un plaisir inessentiel à la participation comme à l'objectivité, son absence est sans doute purement et simplement ignorée ; elle n'est ni présente ni absente.²¹⁷ » À ce sujet, le réalisateur hongrois Béla Tarr affirme qu'il y a beaucoup plus de couleur dans le noir et blanc : « [...] les gris sont magnifiques, car il y a des centaines de variations²¹⁸ ».

Les techniques du parlant, de la couleur, de l'écran panoramique [...] ne répondaient pas à des besoins-clés du cinéma. [...] Toutefois, ils sont aujourd'hui devenus besoins, besoin quasi absolu désormais [...] Quel est donc ce besoin qui n'en est pas un, ce non-besoin devenu besoin ?²¹⁹

Pour Morin, les innovations technologiques telles la couleur font que le cinéma « gagne en enchantement, mais [...] perd en charme²²⁰ ». Devant ce raisonnement, nous pourrions

²¹⁴ *Ibid.*, p. 24. Selon A. Valentin.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 142.

²¹⁶ Nous introduisons cette notion tout en étant conscient que la couleur et la définition de l'image sont deux éléments tout à fait distincts.

²¹⁷ *Loc. cit.*

²¹⁸ Cité par Gosselin-G., G., dans *op. cit.*, p. 76.

²¹⁹ Morin, E., *op. cit.*, p. 147.

²²⁰ *Ibid.*, p. 45.

affirmer que la haute définition du cinéma numérique – ainsi que l’ultra haute-définition, qui offre actuellement des images d’une précision toujours plus accentuée – est comme la couleur, du fait qu’elle n’est pas déterminante à la participation. Au contraire, cette définition élevée de l’image peut potentiellement nuire à sa puissance d’illusion. Nous l’avons découvert en 2012 avec le premier volet de la trilogie de films *The Hobbit*, qui fut présenté dans certaines salles dans un format haute-résolution et avec une cadence de 48 images par seconde, contrairement à la norme de 24. Cette approche, censée offrir aux spectateurs une expérience « rehaussée », a au contraire rebuté la majorité d’entre eux. C’est la raison pour laquelle Peter Jackson, le réalisateur, a admis avoir « adouci » l’image haute-définition pour le second film de la trilogie – en plus de revenir à la cadence de 24 images par seconde – afin de revenir à une esthétique plus « cinématique »²²¹.

Autre preuve : dans les années quatre-vingt, les difficultés optiques liées à la faible définition des bandes vidéo VHS ainsi qu’à l’image altérée des pellicules-films utilisées pour le transfert n’ont jamais empêché la participation affective et, au contraire, l’ont souvent encouragée en créant une couche de sens supplémentaire²²². Ce sont précisément ces couches de sens qui contribuent à la capacité poétique de l’image et qui jouent un rôle important sur la perception spectatorielle. Nous en retrouvons la preuve aujourd’hui avec le nombre croissant de cinéastes qui utilisent ces couches de sens – ces couches discursives – au sein de leur poïétique.

En considérant que l’une des forces du cinéma est sa puissance d’illusion, nous soulevons la question suivante : jusqu’à quel point avons-nous besoin que l’image filmique représente le réel afin d’activer notre participation ? Si l’on prend en considération que l’image de cinéma représente le réel – qu’elle « restitue [sa] présence²²³ » –, donc un réel qu’elle interprète sans

²²¹ Child, B. (2013, 13 décembre), « Peter Jackson admits to 'softening' HD version of The Desolation of Smaug », *The Guardian*, [En ligne], <<https://www.theguardian.com/film/2013/dec/13/peter-jackson-48fps-tone-down-hobbit-desolation-smaug-hd>>, page consultée le 21 mars 2018.

²²² Cela explique en partie la résurgence que le format VHS vit actuellement.

²²³ Morin, E., *op. cit.*, p. 175.

le dupliquer, nous nous retrouvons alors dans une position plus aisée pour examiner l'efficacité du médium filmique. Pour en revenir à la couleur, « [...] il a fallu vingt années de perfectionnement et d'insistance pour qu'elle commence à dévitaminer le noir et blanc qui n'avait pas attendu sa venue pour instituer un univers total²²⁴ ». Le terme « univers total » offert ici par Morin est très puissant. Il prouve que, même dans les années cinquante, le cinéma était déjà considéré comme un univers total, donc pleinement fonctionnel en soi. Le cinéma se serait-il donc inutilement surperfectionné depuis cette époque ?

L'ultra haute définition (la qualité cristalline de l'image) issue du numérique semble certainement en train de devenir nécessaire au cinéma, du moins pour toute une nouvelle génération de créateurs et de cinéphiles. En considérant le fait que le cinéma « devient sans cesse un peu plus confortable aux sens²²⁵ » et que chaque évolution technologique « encourage une paresse sensorielle²²⁶ », nous sommes alors en mesure de nous demander si toutes ces évolutions abîment, petit à petit, non pas seulement la puissance d'illusion de l'image filmique, mais également son supplément d'âme. Si tel est le cas, quelles en sont les répercussions sur le processus de participation affective engagé par ces images ?

Cette quête de perfection est confrontée à [...] des dogmes dont la portée symbolique nous heurte : fixité extrême, lissage, compression, chasse à l'imperfection, à l'imprévu, aux aspérités, éternelle juvénilité d'images qui ne vieilliront pas, n'auront plus d'histoire. Des images nettoyées, hygiéniques, désaffectées [...] ²²⁷

Quand nous rendrons-nous réellement compte des conséquences de tous ces changements sur la perception spectatorielle ? Cela se produira-t-il une fois que la définition des images filmiques sera si élevée qu'il sera impossible de les différencier du réel ? Chose certaine : nous sommes en plein milieu de ce phénomène constamment en mouvance. Le retour à la technologie analogique et l'utilisation des empreintes argentiques au sein du processus de

²²⁴ *Ibid.*, p. 143.

²²⁵ *Ibid.*, p. 147.

²²⁶ *Loc. cit.*

²²⁷ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 107.

création nous prouvent indéniablement qu'il y a un mouvement qui travaille à contre-courant et qui offre une résistance à l'image ultra définie offerte par la technologie numérique. Si chaque luxe de la perception qui nous a été offert depuis des décennies nous éloigne de plus en plus du « cinéma total », cela explique peut-être la symptomatique que nous vivons actuellement avec cette nostalgie apparente face à l'image filmique d'hier.

3.6 Le contexte

C'est en effet parce qu'il est miroir anthropologique que le cinéma reflète nécessairement les réalités pratiques et imaginaires, c'est-à-dire aussi les besoins, les communications, et les problèmes de l'individualité humaine de son siècle. Aussi les divers complexes de magie, d'affectivité, de raison, d'irréel et de réel qui constituent la structure moléculaire des films nous renvoient aux complexes sociaux contemporains et à leurs composants, aux progrès de la raison dans le monde, à la civilisation d'âme, aux magies du vingtième siècle, héritages de la magie archaïque et fixations fétichistes de notre vie individuelle et collective.²²⁸

Bien entendu, comme l'explique Morin, notre perception et notre participation sont directement liées au contexte dans lequel nous évoluons, non pas seulement comme spectateurs de cinéma, mais également comme êtres humains. Notre vision du monde – et inévitablement celle des images filmiques – est donc relative et fortement influencée par notre héritage et tout ce que cela comporte. Bien entendu, « tout, dans un film, ne peut être universel, [...] puisque tout film est un produit social déterminé. [...] Aussi tout film est-il diversement intelligible, incomplètement intelligible²²⁹ ».

Morin fait également référence à ce qu'il appelle la « structure moléculaire » des films ; cette idée fait suite à sa conception de la participation affective comme « stade génétique » et

²²⁸ Morin, E., *op. cit.*, p. 215-216.

²²⁹ *Ibid.*, p. 195-196.

comme fondement structurel du cinéma²³⁰. Nous nous retrouvons ici sur un territoire très organique pour décrire comment opère la perception, une organicité qui trouve écho dans la structure chimique de la pellicule-film : « [...] nous sommes de la chimie et [...] la pellicule est de la chimie, donc on réagit d'une manière particulière, chimie contre chimie, ce qui n'est pas possible avec le numérique²³¹ ».

Cette approche nous aide également à mieux comprendre notre relation au cinéma ainsi qu'à la matérialité – l'organicité – de la technologie argentique. Il s'agit donc, en partie, d'une histoire à la fois très individualiste (subjective), mais aussi profondément collective, puisque le cinéma, en tant qu'élément culturel, est « consommé » et perçu via une lunette anthropologique. Le médium, en lui-même, peut être considéré comme un simple élément objectif que nous traitons à la lumière de notre propre histoire : « [...] le cinéma ouvre sans cesse les canalisations où la participation n'a qu'à s'engouffrer, mais en fin de compte, la trombe irrigante vient du spectateur, elle est en lui²³² ». À ce sujet, Morin précise également que le cinéma n'est rien sans ses spectateurs²³³.

La trombe irrigante vient du spectateur, bien entendu, mais également de l'artiste (le réalisateur). Le médium, pour sa part, initie une dialectique autant entre les deux. Cette dialectique, comme nous l'avons vu plus haut, est également possible en retirant l'artiste de l'équation, donc seulement entre le médium et le spectateur. « C'est parce que toute image de film est symbolique que le cinéma porte en lui toutes les richesses de l'esprit humain à l'état naissant.²³⁴ » Avec ses nombreuses couches de sens, l'image nous parle et c'est ainsi que nous la *vivons* ; voilà comment opère sa capacité poétique.

²³⁰ *Ibid.*, p. 112.

²³¹ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 20. Extrait du discours de Bruno Dumont avant la présentation 35mm de son film *Hors Satan* au ciné-club des Cahiers du cinéma.

²³² Morin, E., *op. cit.*, p. 108.

²³³ *Ibid.*, p. 16.

²³⁴ *Ibid.*, p. 186.

La perception du film s'effectue au sein d'une conscience qui sait que l'image n'est pas la vie pratique ; les mécanismes de perception objective [...] tournent au point mort, non pas à vide, mais transforment leur énergie en chaleur affective.²³⁵

Au bout du compte, Morin mentionne que sa recherche n'est pas terminée et que sa conclusion ne peut être que l'introduction à l'étude de ce qui va suivre. Il ajoute : « [i]l nous faudra [...] considérer les contenus des films dans leur triple réalité anthropologique, histoire, sociale, à la lumière toujours des processus de projection-identification²³⁶ ». Ces processus s'arriment de pair avec le concept de magie, au plus profond duquel reposent les mystères de notre relation affective avec l'image filmique.

²³⁵ *Ibid.*, p. 161.

²³⁶ *Ibid.*, p. 220.

CHAPITRE 4 : LA CAPACITÉ POÉTIQUE DE L'IMAGE FILMIQUE

Il semble qu'il existe dans le cerveau une zone tout à fait spécifique qu'on pourrait appeler la mémoire poétique et qui enregistre ce qui nous a charmés, ce qui nous a émus, ce qui donne à notre vie sa beauté.

Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*

4.1 La poésie cinématographique

Notre recherche sur l'image filmique et sa capacité à susciter des sensations et des émotions chez le spectateur – donc à l'engager dans une forme de participation affective – ne peut être complète sans tenter de mieux comprendre la systémique qui circule du créateur au spectateur par ce que nous appelons la capacité poétique. Il s'agit d'une étape cruciale à franchir avant que cette recherche ne s'ouvre sur un projet de création qui, comme nous le verrons au chapitre suivant, prendra la forme d'un court-métrage dont la production s'inspire en grande partie des points soulevés dans notre étude.

Dans son mémoire, qui propose une approche d'inspiration phénoménologique du cinéma de Terrence Malick, Geneviève Gosselin-G. aborde la capacité poétique de l'image sous plusieurs angles. Son étude nous aide à mieux comprendre comment les images filmiques agissent sur nous d'une manière « [...] "toujours en train de se faire", dans une immédiateté cherchant à penser dans, à travers, mais aussi au-delà du cinéma.²³⁷ ». Plus précisément, les travaux de Gosselin-G. appuient notre compréhension de la matérialité du médium comme élément potentiellement poétique dans un contexte – la triple réalité anthropologique dont parle Edgar Morin – toujours en mouvement.

²³⁷ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 3.

Jacques Aumont aborde deux directions possibles prises par la poésie au cinéma, celle du « tout image », qui serait représentée par la notion de photogénie d'Epstein, puis celle du « verbal dans l'image »²³⁸. Ces approches permettent de séparer deux mouvements en poésie cinématographique : « [...] l'une découlant de l'image même et l'autre réfléchissant par la linguistique. La première se pencherait sur l'immanence d'une pensée de l'image, alors que la deuxième serait associée à un repliement de la langue dans l'image [...] »²³⁹. Comme le précise Gosselin-G., l'objectif de cette approche n'est pas de dresser une opposition entre ces deux notions, mais plutôt de « nourrir notre questionnement sur le cinéma de poésie²⁴⁰ ». En ce qui nous concerne, notre approche de la poésie de l'image filmique est davantage axée vers la notion de photogénie et du « tout image » puisque celle-ci est directement nourrie par l'ontologie de l'image filmique. La seconde approche concerne davantage la sémiologie de l'image et tous les signes qu'elle renferme, ce que nous considérons comme relié à un autre langage que celui d'ordre pictural qui nous intéresse.

Comme nous l'avons déjà établi, ce langage pictural amorce sa propre dialectique, système très différent de celui du langage basé sur les mots et les symboles. « Cela constitue le défi du cinéma de poésie : il ne s'affirme pas par une linguistique, mais par une stylistique, et c'est cette "langue technique" qui "instaure une tradition possible" »²⁴¹. À travers cette théorie du poète, scénariste et réalisateur italien Pier Paolo Pasolini, Gosselin-G. précise que la poésie au cinéma se résume pour cet artiste par cette formule : « faire sentir la caméra²⁴² ». Pour nous, que ce soit comme chercheur, créateur ou spectateur, faire sentir la caméra, c'est faire sentir la technicité, donc la matérialité – cette langue technique – du médium à travers l'image. Comme nous allons le constater dans le présent chapitre, ce phénomène en lien avec la poïétique opère de différentes manières.

²³⁸ *Ibid.*, p. 67.

²³⁹ *Loc. cit.*

²⁴⁰ *Loc. cit.*

²⁴¹ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 70. Citation de Pier Paolo Pasolini.

²⁴² *Loc. cit.* Citation de Pier Paolo Pasolini traduite de l'italien par Anna Rocchi Pullberg.

4.2 Le visible et l'invisible

Malgré tout, il est ardu de déterminer avec précision pourquoi et à quel moment il y a poésie. Vu l'aspect très subjectif du propos, nous ne pouvons que commencer à débroussailler quelques pistes de réponse, tout comme le fait Gosselin-G. dans son mémoire. Pour elle, la poésie cinématographique naît « directement des images et des sons²⁴³ ».

La poésie cinématographique se manifesterait lorsque les formes de la représentation seraient habitées par une modalité de l'expression, et donc chaque fois que le sensible ne serait plus une manifestation de l'intelligible, mais le mode de sa production dans le devenir.²⁴⁴

Ce que nous retirons de ce passage, c'est que la poésie cinématographique ne se pense pas, elle se perçoit, comme le dit si bien Merleau-Ponty au sujet des films. Pour ce faire, elle fait appel à nos sens : « [l]a poésie est une façon de faire venir le monde en présence en absorbant des noyaux de sens enfouis dans le visible (« invisibles ») pour ensuite les décrire et les transmettre²⁴⁵ ». Ces noyaux de sens sont composés des fragments de la forme – le film – et opèrent toujours en synergie.

« Merleau-Ponty appelle invisible une *armature intérieure* du sensible²⁴⁶, que le sensible à la fois *manifeste et cache*.²⁴⁷ » Dans le cas qui nous préoccupe – et à la lumière du concept amené par Gosselin-G. – la texture visuelle que procure la matérialité du médium argentique constitue une modalité d'expression, donc un noyau de sens, qui habite la représentation et donne donc lieu à la poésie cinématographique. Cette modalité d'expression (la texture visuelle) peut être considérée comme une armature intérieure invisible dans la mesure où elle se « cache » dans le visible, dans ce que les images cinématographiques nous montrent

²⁴³ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 16.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁶ Terme utilisé par Geneviève Gosselin-G. selon des concepts élaborés par Dupond, P. (2001) dans *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses, p. 37.

²⁴⁷ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 34.

clairement (l'action, le décor, les personnes, etc.), tout en manifestant des choses. Pour faire une analogie avec la peinture, cette texture visuelle liée au médium – l'armature – peut aussi être considérée comme le canevas sur lequel les images de la réalité sont reproduites, tout comme le peintre choisit le type de toile sur lequel son œuvre prendra vie. Ce choix aura un impact définitif sur la manière dont les formes, les couleurs et la lumière prendront vie sur sa toile. Ce canevas, en lui-même, est donc une configuration dialectique, une modalité d'expression détentrice d'une capacité poétique. Plus concrètement, pour son créateur ainsi que ses spectateurs, le fait que le nouveau volet de la saga *Star Wars* soit tourné en pellicule-film représente un noyau de sens enfoui dans l'invisible, mais susceptible de manifester et de susciter beaucoup de sensations chez les spectateurs. Ceci engagera une participation affective prononcée chez ceux qui seront en mesure de le percevoir.

4.3 Le temps

Plus haut, nous mentionnions comment « l'esprit humain est lent à se défaire de ses vieilles habitudes dont est née la magie et où “opèrent” l'aspect mystique et poétique²⁴⁸ ». Du point de vue anthropologique de Morin, nous sommes le résultat d'un riche héritage composé, entre autres, de nos besoins, de nos communications, des problèmes de l'individualité humaine, sans oublier les divers complexes de magie, d'affectivité, de raison, d'irréel et de réel qui peuplent notre existence²⁴⁹. En art, et en l'occurrence en cinéma, nous pourrions interpréter notre relation à la matérialité du médium par une forme de fétichisme²⁵⁰ liée à une habitude profondément ancrée dans nos esprits. En effet, la pratique cinématographique existe depuis maintenant plus de cent ans, période dominée majoritairement par l'utilisation de la pellicule-film. Comme nous l'avons vu plus haut, le numérique a effectué une percée rapide et

²⁴⁸ Morin, E., *op. cit.*, p. 186 (note de bas de page).

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 143.

²⁵⁰ Rappelons que, dans ce mémoire, nous ne désirons pas adopter un point de vue fétichiste vis-à-vis la technologie argentique, mais que le terme « fétichisme » est utilisé pour expliquer le phénomène de poétique liée à la matérialité de ce médium.

fulgurante dans les quinze dernières années, ce qui a provoqué une *révolution* dont nous sentons toujours les remous. La pellicule-film, aux yeux de plusieurs, fait donc référence à une période ainsi qu'à une pratique bien précise de l'histoire du cinéma. L'aspect mystique et poétique de cette période a eu amplement le temps de s'implanter, créant ainsi une habitude au sein de plusieurs esprits. C'est entre autres le cas de certains réalisateurs que nous avons déjà nommés, comme J.J. Abrams, qui comme nous le savons refusent toujours de pratiquer leur art à l'aide de caméras numériques. Pour Abrams, l'utilisation de la pellicule 35mm sur le tournage de *Star Wars, Le Réveil de la force* (2015), constitue une manière de retourner au *feel*²⁵¹ de la trilogie originale des années soixante-dix. « Nous nous étonnons alors de voir que le film nous observe, comme s'il se versait en nous [...] faisant de sa "réversibilité" une façon de réfléchir et de ressentir cette production de temps faite par le cinéma.²⁵² »

Tout comme Gosselin-G., nous sommes d'accord sur le fait que le cinéma nous permet de ressentir le temps, et ce à l'aide des images. À cette notion, nous ajouterions que c'est le médium qui nous aide à accomplir cette prouesse. Après tout, rien ne nous empêche de lire les images de fiction « pour leur valeur de document, pour leur valeur documentaire²⁵³ ». Le cinéma argentique, de par la double empreinte permise par sa matérialité (la captation chimique et la manipulation), nous permet de ressentir les strates de temps accumulées sur l'image. C'est pour nous l'une des manières de comprendre comment le cinéma a la capacité d'« embaumer le temps²⁵⁴ », comme l'a dit André Bazin. Ce phénomène, impossible à *reproduire* fidèlement en numérique, accentue la capacité poétique de l'image de plusieurs manières.

Nous avons déjà vu que ces empreintes constituent des couches discursives qui non seulement bonifient l'image filmique, mais nous renseignent également sur la pratique propre

²⁵¹ Il est difficile pour nous de trouver l'équivalent français du mot anglais *feel* ; « sentiment », « impression », « ressenti » seraient de bons candidats sans toutefois viser juste dans le sens que nous désirons évoquer.

²⁵² Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 11.

²⁵³ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 130.

²⁵⁴ Aumont, J., *op. cit.*, p.52.

à la technologie analogique. Effectivement, le grain de l'image argentique *dit* au spectateur que l'image est de source chimique – donc produite par un savoir-faire inhérent à cette technique – tandis que les accidents de support qui l'accompagnent parfois sont évocateurs de la vie et du parcours de la pellicule-film comme objet physique, tangible et matériel. Cette double empreinte renferme des indications temporelles très fortes, à savoir qu'un film a été produit à telle époque, dans tel cadre et a subi tel type de parcours. C'est pourquoi la matérialité du médium argentique peut devenir, pour l'artiste, une poétique propulsée par une activité plastique dans laquelle le temps est malléable. En faisant ressentir le temps par l'image, cela augmente systématiquement sa capacité poétique.

Tarkovski est persuadé qu'un spectateur qui entre dans une salle de cinéma cherche l'expérience du temps. Voilà comment le cinéma se différencie des autres arts grâce à un phénomène miraculeux : « L'homme a trouvé le moyen de fixer le temps, et en même temps de le reproduire, de le répéter, d'y revenir autant de fois qu'il le voulait²⁵⁵. » Peut-être qu'il réussirait même « à combler les lacunes de sa propre expérience, à rattraper un temps perdu » ?²⁵⁶

Pour sa part, Edgar Morin affirme qu'il y a deux « temps » au cinéma, dont celui qu'il nomme « équivoque », où se produisent des variations de vitesse et de mouvement, et ensuite le « temps psychologique » – subjectif, affectif –, un temps dont les dimensions (passé, futur, présent) « se retrouvent indifférenciées, en osmose, comme dans l'esprit humain, pour qui sont simultanément présents et confondus le passé souvenir, l'avenir imaginaire et le moment vécu²⁵⁷ ».

²⁵⁵ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 76. Citation d'Andreï Tarkovski.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 76.

²⁵⁷ Morin, E., *op. cit.*, p. 69.

4.4 Le souvenir

Dans un tout autre aspect de la temporalité, les « informations visuelles » véhiculées par l’empreinte de l’image argentique peuvent également devenir un élément catalyseur de souvenirs pour le spectateur, mais aussi pour le créateur. Baudelaire affirme que « le souvenir est le grand critérium de l’art²⁵⁸ », ce que nous pourrions raisonner comme situation où « l’esthétique de l’image objective tente de ressusciter en elle toutes les qualités propres à l’image mentale²⁵⁹ ». L’image filmique est donc intimement liée à nos images mentales, et c’est ce phénomène complexe qui fait la richesse de notre expérience spectatorielle.

« [Le cinéma] *renouvelle* [...] le spectacle de la nature et ‘l’homme y retrouve quelque chose de son enfance spirituelle, de l’ancienne fraîcheur de sa sensibilité et de sa pensée, des chocs primitifs de surprise qui ont provoqué et dirigé sa compréhension du monde [...]’²⁶⁰ ». En parlant de sensibilité et de surprise, nous nous retrouvons dans le domaine de l’affect, lui-même moteur des émotions et des sensations potentiellement générées par la capacité poétique de l’image. Cette notion rejoint la pensée de Morin au sujet de l’image photographique, qui « transmet toutes ses vertus au [cinéma] sous le nom de photogénie²⁶¹ » :

[...] les propriétés qui semblent appartenir à la photo sont les propriétés de notre esprit qui s’y sont fixées et qu’elle nous renvoie. Au lieu de chercher dans la chose photographique, la qualité si profondément humaine de la photogénie, il faut remonter jusqu’à l’homme... La richesse de la photographie, c’est en fait tout ce qui n’y est pas, mais que nous projetons ou fixons en elle.²⁶²

Ce que nous projetons dans l’image filmique, ces émotions et ce ressenti souvent issus de l’« enfance spirituelle », c’est également ce *feel* dont nous parlions plus tôt au sujet de J.J.

²⁵⁸ Cité dans *Ibid.*, p. 36.

²⁵⁹ *Loc. cit.*, p. 36.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 160. Citation de Jean Epstein.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

²⁶² *Ibid.*, p. 30.

Abrams et de sa décision de tourner le nouveau film de la saga *Star Wars* en pellicule 35mm. Avec ce retour à la technologie analogique, Abrams désire visiblement renouveler des images mentales ainsi que retrouver et reproduire ces chocs primitifs de surprise – des souvenirs – qui ont provoqué et dirigé sa compréhension du monde lors de son visionnement des premiers films au tournant des années quatre-vingt. Cette poïétique s’adresse tout d’abord à lui, en tant qu’artiste doté d’une subjectivité lui étant propre, mais elle vise également à augmenter la capacité poétique de son œuvre pour les spectateurs ayant vécu une expérience similaire.

Effectivement, ces sensations vécues par le renouvellement d’émotions liées à l’enfance constituent une temporalité que nous sommes tous en mesure d’expérimenter devant un film : « [n]ous sommes à la fois hors du film et à l’intérieur de lui, comme si la scène nous regardait pour nous renvoyer à un mode d’existence qu’est celui de l’enfance, dans ce qui est toujours en train de se découvrir²⁶³ ». Il s’agit là d’une autre modalité de la participation affective engagée par le spectateur et initiée directement par le créateur. La subjectivité de notre perception entre ensuite en jeu et c’est ainsi que nous sommes en mesure de *ressentir* les images.

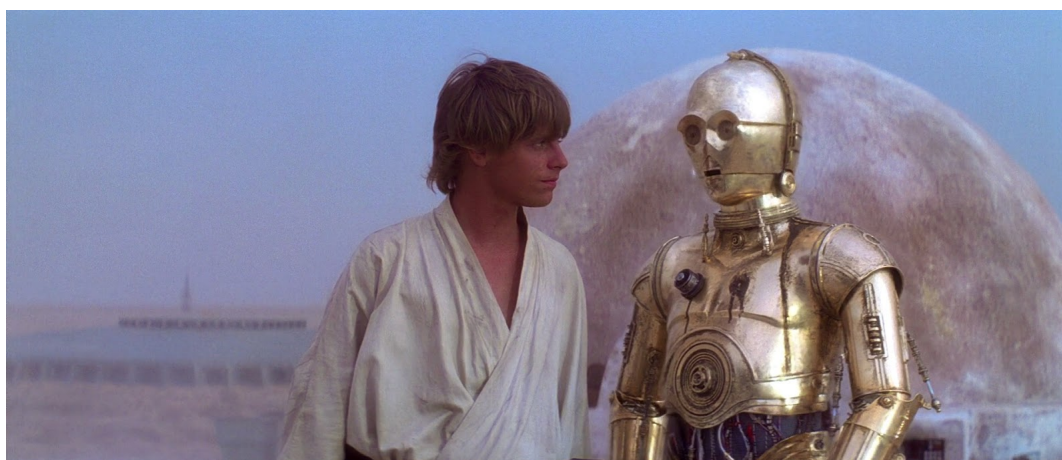


Fig. 15 : Image tirée du film *Star Wars* (1977)
© Lucasfilms

²⁶³ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 10.

Ces œuvres d'art portent l'histoire humaine, c'est-à-dire qu'elles sont des traces laissées par l'homme d'une époque donnée, et nous transmettent ainsi notre façon d'habiter le monde. Elles sont ce qui demeure malgré la mort, malgré la disparition. Elles transmettent l'existence humaine antérieure et elles témoignent de la présence d'artistes qui ont réfléchi sur leur habitation au monde. Leur façon de nous affecter, peu importe l'époque, est frappante. L'œuvre d'art nous rappelle à la fois le vécu passé, le temps qui s'est écoulé et notre présence au monde éphémère. Ces témoignages d'hier seront nos témoignages de demain, ce qui nous rappelle sans contredire la précarité de notre existence et notre besoin commun d'en témoigner.²⁶⁴

Un autre exemple probant de l'image filmique d'hier (trace du passé) utilisée comme élément de « transmission affective » est celui du film *Jackie* (2016), réalisé par Pablo Larrain et relatant les faits entourant l'assassinat de John F. Kennedy du point de vue de son épouse, Jackie Kennedy (Natalie Portman). Larrain a pris la décision de tourner ce film en 16mm (Super 16) afin de retrouver une esthétique propre à l'époque à laquelle se déroule l'action (les années soixante), mais aussi pour être capable de mélanger plusieurs images d'archives à celles du film. Cette approche aide le spectateur à revivre un passé riche en émotions : « [t]ournant en pellicule 16mm, Pablo Larraín parvient à rendre aussi réalistes que crédibles des séquences qui appartiennent à l'inconscient collectif et à l'Histoire²⁶⁵ ».



Fig. 16 : Image tirée du film *Jackie* (2016).
© Wild Bunch, Fabula, LD Entertainment & Protozoa Pictures

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 95.

²⁶⁵ Gilson, N. (2017, 31 janvier), « Critique : Jackie », *Un grand moment de cinéma (ou pas)*, [En ligne], <<http://www.ungrandmoment.be/critique-jackie/>>, page consultée le 14 août 2017.

Avec *Jackie*, le réalisateur Pablo Larrain s'est donc approprié la matérialité du médium analogique afin de créer – ou raviver – des souvenirs bien précis à l'aide d'une esthétique liée au cinéma d'hier et donc rendre plus efficaces ses images de fiction. Il s'agit d'un cas où « [...] le récit présenté renvoie parfois à la forme, et la forme réfléchit à son tour le récit ; nous ne pouvons les délier systématiquement²⁶⁶ ». Le médium (la forme) est donc lié au récit (le contenu) et constitue un outil pour habiter le monde tout en « transmettant l'existence humaine antérieure²⁶⁷ ». C'est en grande partie dans ce phénomène que se situe la notion de poésie qui repose au cœur de notre recherche, car il s'agit « en quelque sorte de trouver l'invisible qui habite le visible de l'image, de la même manière que la poésie poursuit par l'écriture cet invisible²⁶⁸ ».

4.5 La photogénie comme élément poétique

« Par des moments empreints de “photogénie”, [...] nous avons parlé de “sensation”, de “sentiment” et de “monde du sentir” pour mieux cerner comment la manifestation de la poésie s'opérait.²⁶⁹ » Plus haut, nous avons établi que le substrat enregistré peut « dire », qu'il est donc apte à communiquer et à dialoguer²⁷⁰. Gosselin-G., pour sa part, affirme que « [...] le cinéma ne permet pas d'enregistrer une réalité, mais plutôt de la révéler, et ce pouvoir de révélation devient sa vitalité propre [...]»²⁷¹. Le médium filmique interprète donc le substrat et nous le présente sous un jour nouveau à l'aide de sa technicité. Il s'agit alors d'une « interprétation plastique faisant surgir de cette matière un autre monde que le seul monde de l'enregistré, par le truchement d'une nouvelle couche discursive, d'une nouvelle trame “langagière” [...]»²⁷². Pour nous, cette configuration dialectique bien précise

²⁶⁶ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 83.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 95.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁷⁰ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 145.

²⁷¹ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 18.

²⁷² Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 145.

constitue la photogénie liée au médium filmique. Cette fameuse photogénie a la capacité d’être aussi poétique, sinon davantage, que les mots dans le monde de la littérature. « La poésie n’est pourtant pas que scripturale, c’est-à-dire qu’elle n’existe pas uniquement sur un support ou à travers une langue. Au cinéma, “[l]à où le langage se fait image, l’image devrait avoir davantage de possibilités de devenir l’égale du langage”²⁷³ »²⁷⁴. À notre sens, c’est ainsi que l’image, parfois, possède la capacité de surpasser le langage.

Pour Jean Epstein, « [l]e cinéma libérait le langage, alors que l’efficacité des images devenait supérieure à celle des mots²⁷⁵ ». À ses yeux, cette photogénie – l’efficacité liée au charme des images – est devenue la spécificité du cinéma, mais en regard d’un élément bien précis : « [l]a photogénie, parmi tous les autres logarithmes sensoriels de la réalité, est celui de la mobilité²⁷⁶ ». Cette mobilité, comme le précise Gosselin-G., nous ramène au phénomène²⁷⁷. Nous désirons examiner cette notion de mobilité à la lumière du mouvement provoqué dans l’image filmique par le grain de l’argentique, versus la stabilité naturelle du pixel numérique. Par son « instabilité » chimique, le grain crée effectivement un mouvement constant dans l’image. Edgar Morin affirme, au sujet du mouvement, qu’il est « puissance affective²⁷⁸ » et qu’il est « tellement lié à l’expérience biologique qu’il apporte aussi bien le sentiment intérieur de la vie que sa réalité extérieure²⁷⁹ ». Le grain en mouvement au cœur de l’image argentique est aussi l’un des « modes d’individuation²⁸⁰ » propres à cette technologie, mode nous permettant de ressentir et de redécouvrir constamment le monde filmé. Nous retrouvons donc, dans cet aspect de la photogénie qu’est le mouvement, un angle profondément poétique capable d’invoquer chez le spectateur des sensations ainsi que des souvenirs bien précis. C’est pourquoi le mouvement peut « insuffler de l’âme à tout ce qu’il anime²⁸¹ ».

²⁷³ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 16. Citation de Jacques Aumont.

²⁷⁴ *Loc. cit.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 18. Citation de Jean Epstein.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 17. Citation de Jean Epstein.

²⁷⁷ *Loc. cit.*

²⁷⁸ Morin, E., *op. cit.*, p. 134.

²⁷⁹ *Loc. cit.*

²⁸⁰ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 78.

²⁸¹ Morin, E., *op. cit.*, p. 134.

4.6 La sensation

Selon Jacques Aumont, les quatre modes de la conscience humaine sont la pensée, l'intuition, l'émotion et la sensation²⁸². Quand le désir d'un artiste est de créer une œuvre poétique au cinéma, quel peut bien en être le but réel ? C'est ici que la sensation entre en jeu, car la poésie a la capacité d'éveiller certaines émotions qui, à leur tour, suscitent des sensations au niveau psychique et physique chez le spectateur : « [l]a sensation agit directement sur le “système nerveux”, et ne peut exister s'il n'y a pas échange et circulation entre l'œil et l'esprit²⁸³ ». C'est toutefois la nature de cet échange qui régit tout notre univers sensoriel.

Deleuze nomme « figure » la forme sensible rapportée à la sensation. C'est par le corps que l'on éprouve la sensation, et c'est par la figure rapportée devant nous que le sentiment circule. Mais, encore, le monde du sentir peut lier un objet, un paysage et même un animal à un corps.²⁸⁴

Ce lien entre le corps du spectateur et l'objet – le film en l'occurrence – représente également cette configuration dialectique dont nous parlions plus haut et qui est initiée par le langage de l'image. Ce langage, pour sa part, provient des couches discursives qui recouvrent l'image filmique, dont la texture visuelle. Ce phénomène engage un dialogue entre le film et son spectateur – et aussi, à plus grande échelle, entre le créateur et le spectateur – une dialectique ayant une forte capacité poétique. Comme nous sommes en train de le constater, la poésie provoque ou se traduit inévitablement par des sensations. Voilà le moteur derrière la poétique qui nous intéresse, celle au sein de laquelle repose une expérience plastique avec le médium filmique, ce que la technologie argentique permet de par sa matérialité : « [l]e support artistique devient une “charnière” qui lie le spectateur ou le lecteur au monde de l'œuvre : nous nous versons dans l'œuvre et elle se verse en nous²⁸⁵ ». Comme nous le verrons au chapitre suivant, c'est précisément cette démarche que nous avons mise en œuvre au volet création de notre projet de recherche.

²⁸² Aumont, J., *op. cit.*, p.49.

²⁸³ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 26.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

Comme nous l'affirmions un peu plus haut, la matérialité de la technologie analogique permet de jouer avec certaines formes de temporalité, effet susceptible de réveiller des souvenirs propres à la subjectivité de chaque spectateur. Comme Gosselin-G. le précise au sujet des films de Terrence Malick, la mémoire peut aussi agir comme un « catalyseur de sensation²⁸⁶ ». De par leur nature, les images filmiques ont donc la capacité de toucher la mémoire et de faire référence à certaines expériences passées du spectateur. Ceci engage une participation affective, comme c'est le cas avec les nouveaux films de la saga *Star Wars* qui, de par leurs images, renvoient à une expérience spectatorielle chargée en émotions. La poésie se meut également au sein de ce phénomène mémoriel, effet cognitif qu'il est possible d'analyser à la lumière de la phénoménologie : « [c]'est aussi ce qui cerne les contours d'un cinéma de poésie permettant au spectateur de sortir de soi en entrant en soi [...] En ce sens, les forces du sentir deviennent une puissance de poésie²⁸⁷ ».

Au chapitre suivant, nous découvrirons comment ces « forces du sentir » ont été mises à l'épreuve, autant au point de vue thématique que technique, dans la création d'un court-métrage en grande partie inspiré de la matérialité du médium argentique. Ce sera l'occasion de découvrir comment une démarche plastique peut affecter l'image filmique au point d'augmenter sa capacité poétique, et, inévitablement, de renforcer la « charnière » qui lie le spectateur ou le lecteur au monde de l'œuvre.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 30.

CHAPITRE 5 : UNE POÏÉTIQUE INSPIRÉE DE LA MATÉRIALITÉ DU CINÉMA ANALOGIQUE

Le cinéma sonore nous a fait

découvrir le silence

Henri Jeanson

5.1 Prélude

Ce chapitre est l'occasion de nous plonger – enfin – en plein cœur du processus de création qui résulte directement des notions soulevées au cours de notre recherche. Le geste créatif constitue donc l'aboutissement d'un parcours théorique et ces deux éléments – autant la recherche que la création – sont interdépendants dans la mesure où ils tentent de répondre à l'ultime question au cœur de ce mémoire : à l'ère du cinéma numérique, comment reconquérir une approche poétique de l'image inspirée de la matérialité du cinéma argentique ?

Prélude est le titre du court-métrage que j'ai réalisé à l'automne 2016 pour le cours *Atelier : production et démarche critique*. Au départ, mon objectif était d'altérer, dans l'univers numérique, les images du film tournées en vidéo haute définition. Toutefois, c'est par une série de réflexions et d'expérimentations que j'en suis arrivé à l'idée d'utiliser un processus de télécinéma inspiré de la technologie analogique afin de convertir les images en les filmant une seconde fois. Lorsque le montage du film fut complété, je le projetai donc sur une toile de peintre en coton dont la texture et le grain m'ont inspiré; ce matériel est en fait le type de toile que ma collègue d'atelier utilise pour peindre ses œuvres à l'encre de Chine. C'est en la voyant travailler sur ce canevas que j'ai eu l'idée d'utiliser ce tissu comme toile de projection.

À l'aide d'une caméra numérique, j'ai donc capté le film à nouveau dans son entièreté tout en prenant soin de rétroéclairer la toile afin d'en faire ressortir la trame. Ceci procura un grain intéressant à mes images. J'ai également utilisé un filtre en gélatine de couleur ambrée, normalement utilisé pour teinter les lumières de scène au théâtre, que j'ai déposé devant la lentille du projecteur afin de rehausser les couleurs automnales du film. Ce procédé a bien entendu laissé une grande place à l'improvisation, ce qui n'est pas sans rappeler les accidents de supports ainsi que les difficultés optiques liées à la technologie analogique. Un accident est souvent la résultante non prévue du geste de création, quelque chose qui se produit sans qu'on l'ait planifiée et qui change parfois notre perspective tout en nous offrant de nouvelles avenues. C'est cela, selon moi, qui est le plus gratifiant dans le geste de création. Avec *Prélude*, l'objectif n'était pas de contrôler les altérations que l'image allait subir, mais bien de laisser survenir des imprévus liés à la matérialité du processus. Il est bien sûr impossible de tout contrôler en création ; je crois que l'artiste doit laisser libre cours aux variations de sa pensée, de son geste, ainsi que celles du matériau et de l'environnement. Bref, aux variations de la vie ! J'ai laissé cette « marge d'imprévus » agir sur mon film et j'ai travaillé dans cette zone d'ouverture, de réceptivité et de sensibilité.



Fig. 17 : Processus de deuxième captation des images du film *Prélude*
© Jonathan Gagné



Fig. 18 : Processus de deuxième captation des images du film *Prélude*
© Jonathan Gagné

En 1908, Ricciotto Canudo disait, à propos du cinématographe, qu'il n'était pas encore de l'art, car il lui manquait les éléments du choix typique de l'*interprétation* plastique et non de la *copie* d'un sujet²⁸⁸. Avec *Prélude*, je fus donc en mesure de « bricoler la forme²⁸⁹ », soit de réinterpréter l'image de manière plastique. Gaudreault et Marion affirment que « [...] plusieurs des acquis du numérique sont irréversibles, mais cela n'empêche pas certains retours en arrière, certaines résurgences par le truchement de certaines pratiques "résiduelles" [...] »²⁹⁰. Cette technique, qui consiste à filmer une seconde fois les images afin de les transférer sur un autre type de support, est directement inspirée de la technologie analogique. Cette pratique résiduelle m'aide donc à renouer avec une esthétique du passé tout en m'inscrivant dans une démarche tout à fait contemporaine par l'utilisation des technologies actuelles.

En tant qu'artiste, je suis très heureux du résultat puisque le fait de filmer une seconde fois les images a réellement « cassé » leur effet numérique pour donner lieu à autre chose, à une autre interprétation. Je me suis donc retrouvé avec une texture visuelle plus organique qui se rapproche davantage de celle de type analogique (comme la pellicule 8mm par exemple),

²⁸⁸ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 133.

²⁸⁹ Ardenne, P., *op. cit.*

²⁹⁰ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 245.

démarche qui est au cœur de mon sujet de recherche. Cette poïétique constitue aussi, pour moi, une manière de rehausser la capacité poétique de l'image, puisqu'au point de vue narratif, je désirais mettre en scène un poème visuel racontant le chemin – physique ou métaphysique – que nous devons tous emprunter tôt ou tard dans notre vie.



Fig. 19 : Image tirée du film *Prélude* (2016)
© Jonathan Gagné

Cette poésie, dont je suis constamment à la recherche, me place comme artiste au sein du courant romantique. Ce mouvement, s'exprimant de prime abord dans la littérature, la peinture, la sculpture, la musique et la politique, se caractérise par une volonté d'explorer « toutes les possibilités de l'art afin d'exprimer ses états d'âme : il est ainsi une réaction du sentiment contre la raison, exaltant le mystère et le fantastique et cherchant l'évasion et le ravissement dans le rêve, le morbide et le sublime, l'exotisme et le passé²⁹¹ ». Nous retrouvons, dans cette définition, plusieurs termes qui décrivent l'esthétique à la base de ma propre pratique artistique, dont « sentiment », « mystère », « fantastique », « sublime » et,

²⁹¹ Wikipedia (2018, 6 janvier), « Romantisme », [En ligne], <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Romantisme>> page consultée le 6 janvier 2018.

surtout, « passé ». Mon travail touche effectivement presque toujours à ce qui est venu avant, traité avec une certaine forme de nostalgie. Que ce soit au point de vue formel, technique ou conceptuel, j'aime aborder et réinterpréter ce qui est passé, de ce qui est derrière nous (les souvenirs, les rêves) avec un regard à la fois réflexif et poétique. *Prélude* représente bien cette démarche qui m'est propre.



Fig. 20 : Comparaison pré et post-manipulations sur *Prélude* (2016)
© Jonathan Gagné

5.2 L'expérimentation à caractère phénoménologique

Comme artiste, j'ai le désir de faire ressentir à d'autres ce que j'ai moi-même ressenti en faisant l'expérience d'un film, et ce, en modulant cette expérience à travers mon propre regard et ma propre interprétation. En cinéma, le spectateur occupe une place très importante et, de règle générale, un réalisateur crée pour un public bien précis. Pour ma part, je crée tout en ayant en tête le phénomène de perception spectatorielle et celui de participation affective qui lui est intimement lié. Je tente souvent de voir mon travail avec les yeux du public, mais cela ne constitue jamais une contrainte. Chose certaine, je ne ferai jamais un film seulement pour moi, car cela deviendrait un processus trop hermétique. Au contraire, le cinéma doit être une expérience collective. À l'aide de mes images, je raconte toujours une histoire, et une histoire

est faite pour être entendue, pour être propagée le plus possible. Le récit doit circuler constamment afin de rester en vie et, ainsi, assurer la pérennité de l'œuvre.

Avec *Prélude*, j'ai voulu invoquer certaines émotions et sensations à l'aide d'images altérées par différents processus. Je désirais donc que le rendu établisse une connexion avec le spectateur, une connexion plus prononcée que ne l'aurait fait une image nette et non retouchée – une image sans identité à mes yeux. Toutefois, puisque chaque spectateur constitue une subjectivité dont la perception et la participation sont régies par son unicité, j'étais désireux de voir comment ma création allait être reçue. L'étape suivante fut donc d'aller à la rencontre de spectateurs afin de récolter leurs impressions face aux images de ce court-métrage.

Tout comme Geneviève Gosselin-G., je désire « aborder la phénoménologie comme posture retrouvant “ce contact naïf avec le monde”²⁹², fait d'observations et de descriptions²⁹³ ». Comme spectateurs, nous ne sommes pas habitués à réfléchir à la source de l'image filmique, à sa structure technique ; nous nous contentons souvent de recevoir cette image et de la traiter du point de vue narratif. Puisque mon travail soulève des questionnements en lien avec la matérialité du médium et son impact sur l'efficacité des images filmiques, j'ai donc besoin d'outils offerts par la phénoménologie afin d'évaluer les répercussions chez les personnes qui regardent ces images. « Il faudra décrire cette poésie, puisque c'est en décrivant notre expérience du régime de sensations des images et des sons [...] que nous pourrions imaginer un possible de la poésie cinématographique.²⁹⁴ »

Pour mener à bien de cette expérimentation, j'ai choisi de travailler avec un petit groupe composé de huit spectateurs. Pour établir mon public cible de manière efficace, j'ai choisi, après consultation auprès de mon directeur de recherche, de rassembler des personnes issues

²⁹² Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 13. Citation de Maurice Merleau-Ponty.

²⁹³ *Loc. cit.*

²⁹⁴ *Loc. cit.*

de deux générations, soit une ayant grandi en expérimentant des films majoritairement tournés et projetés à l'aide de supports analogiques, et l'autre à l'aide de supports numériques. Afin de bien déterminer ces deux groupes générationnels, nous avons établi que les personnes étant nées à partir de 1995 ont principalement grandi en expérimentant des films majoritairement tournés en numérique, cette « révolution » technologique ayant eu lieu à partir du début des années 2000. D'un autre côté, les personnes qui sont nées avant 1995 ont principalement grandi en expérimentant des films tournés à l'aide de supports analogiques. Chaque groupe (pré 1995 et post 1995) fut composé de quatre personnes (hommes et femmes) pour un total de huit spectateurs. J'ai toutefois établi un critère voulant que ces personnes soient des amateurs de cinéma et qu'ils consomment en moyenne quatre à six films par mois minimum. Il fallait également que ces personnes soient capables de s'exprimer sur une œuvre cinématographique et, donc, de verbaliser ce qu'elles pensent, ressentent, etc.

Ces huit personnes, âgées de 12 à 68 ans, ont composé un public cible à qui j'ai présenté mon court-métrage *Prélude* à la salle de visionnement de la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'UQAC. J'ai choisi cet endroit il s'agit en fait d'une petite salle de cinéma susceptible de m'offrir des conditions de visionnement optimales et, surtout, uniformes pour tous mes participants. Plus précisément, j'ai mis en place une projection avec deux versions du film côte à côte, nommées respectivement « version A » et « version B ». La A consistait en la version retouchée de mon court-métrage, tandis que la B était la version non retouchée.



Fig. 21 : Salle de visionnement de la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'UQAC
© Jonathan Gagné

Grâce à cette mise en parallèle des deux versions du film, les spectateurs furent en mesure de me fournir leurs impressions suite à la projection dans le cadre d'entrevues individuelles. J'avais préalablement établi un questionnaire afin de m'aider à évaluer quelle version du film suscite davantage de sensations pour eux. Par « sensations », j'entends ici « plaisir », « agrément », « satisfaction », « joie », etc. Cette expérimentation ne visait que l'esthétique visuelle du film – la texture de l'image – et non la narrativité, même si je suis conscient que cet aspect a un impact sur l'image et vice-versa. Texte et image sont des éléments interdépendants, bien entendu.

En ce qui concerne mon canevas d'entrevue, il s'agit d'un dispositif de collecte de données de type psycho-phénoménologique qui a été mis en place grâce à une technique d'entretien d'explicitation²⁹⁵. À l'hiver 2017, j'ai eu la chance de suivre l'atelier *Formation à l'entretien d'explicitation de l'expérience vécue sensible* avec Sylvie Morais, professeure au département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Celle-ci nous a enseigné comment mener des entretiens d'explicitation dans une perspective phénoménologique pour en dégager le « vécu sensible ». Il s'agit d'un protocole de questionnement non inductif qui vise « une description aussi fine et soignée que possible d'une activité ou d'un vécu passés²⁹⁶ ». C'est par l'évocation du vécu et son ressouvenir que cette technique d'entretien m'a permis de questionner des personnes sur leur vécu subjectif à propos de mon travail en cinéma. Pour tenter d'évaluer la capacité poétique des images du film *Prélude*, j'ai donc établi les questions suivantes²⁹⁷ :

1. Si vous le voulez bien, nous allons revenir sur votre expérience lors de la projection du film *Prélude*, qui vient d'avoir lieu à la salle de visionnement. Est-ce que vous êtes d'accord ?

²⁹⁵ Vermersch, P. (1994). L'entretien d'explicitation. Montrouge : ESF éditeur

²⁹⁶ Notions de Pierre Paillé enseignées par Sylvie Morais lors de la formation à l'entretien d'explicitation de l'expérience vécue sensible.

²⁹⁷ Ces questions ont constitué un canevas de départ. Bien entendu, les réponses de chaque participant m'ont orienté vers d'autres questions en cours d'entrevue.

2. J'aimerais tout d'abord savoir comment vous vous êtes senti lors de la projection. Comment me décririez-vous votre expérience ?
3. Est-ce qu'il y a des séquences ou des images qui ont davantage attiré votre attention ? Si oui, est-ce que cela concerne la version A ou la version B ?
4. Est-ce que vous êtes en mesure de vous rappeler ce que vous avez ressenti lors du passage de ces séquences ? Qu'est-ce qui a davantage attiré votre attention à ce moment ?
5. Vous souvenez-vous de la version vers laquelle vous étiez davantage attiré pendant la projection ? Si oui, parlez-moi de votre expérience de visionnement envers cette version en particulier.
6. Y a-t-il une version qui vous a semblé plus agréable à visionner ? Si oui, de quelle manière expliqueriez-vous ce choix ?
7. Si vous deviez recommander à une autre personne de visionner seulement une des deux versions, laquelle serait-ce ? En vous remémorant votre expérience de visionnement, comment en arrivez-vous à recommander cette version plutôt que l'autre ?
8. Que ce soit dans la version A ou B, est-ce qu'il y a des images qui vous ont semblé familières ou qui vous ont rappelé une expérience passée en tant que spectateur ? Un film que vous avez déjà vu ou autre ?



Fig. 22 : Projection des deux versions de *Prélude à l'UQAC* (2018)
© Jonathan Gagné

Puisque le résultat des manipulations que j'ai apportées à *Prélude* rappelle l'esthétique du cinéma analogique, j'ai estimé au préalable que les spectateurs seraient davantage touchés (participation affective, réponse émotionnelle, etc.) par cette version retouchée de mon court-métrage et, donc, qu'ils seraient plus enclins à recommander cette version. Les résultats, toutefois, sont plus nuancés, ce qui rend cette expérimentation encore plus intéressante. Sur les huit participants, deux ont répondu qu'ils recommanderaient la version A (version retouchée) à une personne qui ne pourrait visionner qu'une seule version. Les deux participants ayant choisi cette version sont les deux plus âgés du groupe (67 ans et 68 ans). Déjà, je m'attendais à ce que la version du film dont la texture visuelle se rapproche le plus de celle du cinéma argentique soit préférée par les participants les plus avancés en âge. Quant aux six autres participants, ceux ayant choisi de recommander la version B (version non retouchée), des éléments très pertinents se sont dégagés de leurs réponses aux questions. Mon plus jeune participant, âgé de 12 ans, s'est dit davantage attiré vers la version B pour les couleurs et la clarté de l'image, mais a affirmé que la présence de la protagoniste à l'écran était plus efficace pour lui dans la version A. J'ai trouvé cette notion de « présence » très révélatrice, surtout en prenant en considération que ce ne sont pas les paysages du film qui l'ont amené à cette constatation, mais bien les images avec une présence humaine.



Fig. 23 : Canevas comparatif présenté aux participants lors de l'entrevue
© Jonathan Gagné

Les autres participants ayant choisi de recommander la version B ont toutefois eu des commentaires pertinents au sujet de la version A. Dans la plupart des cas, le choix de B repose sur la clarté de l'image, mais au fil des entrevues, j'ai découvert qu'outre cette préférence apparente pour une image dite plus claire, plus définie et de plus grande qualité, c'est souvent la version A qui semble jouer un rôle important dans ce que j'appelle l'« efficacité²⁹⁸ » du film. Par exemple, l'une de mes participantes, âgée de 43 ans, a mentionné que l'image d'ouverture, où la caméra flotte au-dessus d'une rivière, a eu plus d'impact sur elle dans la version A, qui lui a rappelé un levé de soleil. En poursuivant en ce sens, elle a affirmé que, malgré son choix de B à titre de version recommandée, c'est A qui fonctionne le mieux lorsqu'on prend en considération le thème du film ainsi que la musique. Il en est de même pour une autre participante, qui a affirmé elle aussi que la version A fonctionne mieux avec la musique du film ainsi que son propos. Cette participante a ajouté que la version B était, pour elle, plus claire et plus juste, mais que son œil était régulièrement attiré vers la version A pendant la projection même si l'image lui a paru un peu embrouillée. Avec ces commentaires, je remarque que l'œil est de prime abord attiré vers ce qui lui semble clair et net, mais qu'une image « imparfaite » comme celle de la version A tend à susciter davantage de sensations plus la projection progresse. Il est donc intéressant de constater que, lorsqu'on axe principalement la discussion sur l'image, c'est la netteté de B qui ressort comme donnée, mais que lorsqu'on parle du « fonctionnement global » du film, dans les sensations qu'il procure et ce qu'il dégage comme aura, c'est la version A qui revient le plus fréquemment.

Dans un même ordre d'idées, une autre participante ayant choisi la version B m'a confié que ce choix, pour elle, était dû à une image qui se rapprochait davantage de la réalité, d'un quotidien qui lui est familier, tandis que la version A s'apparentait au fantastique ainsi qu'à l'imaginaire. Pour elle, la version A lui a donné la sensation d'être dans un rêve et, selon ses mots, dans une « bulle ». Si, m'a-t-elle dit, l'objectif du film est effectivement de faire

²⁹⁸ Par « efficacité », nous entendons la capacité du film à engager le spectateur dans une participation affective.

ressentir ce type d'émotions, alors c'est A qui fonctionne le mieux, outre son choix personnel de recommander B. Comme pour les autres participants ayant opté pour cette version, ce choix est principalement basé sur la définition plus prononcée de l'image, ce qui constitue à ses yeux une meilleure représentation de la réalité. Ma discussion avec cette participante m'amène donc sur un terrain pertinent, soit celui de l'intention du créateur versus la prédisposition du spectateur. Il fut intéressant de constater que, malgré la manière dont elle a perçu les images de *Prélude*, cette femme fut en mesure d'associer chacune des versions à certains types de fonctions (représentation de la réalité, projection dans l'univers du rêve, dans un monde en lien avec l'émotif, etc.).

Lors de cette expérimentation, j'ai également constaté que les deux participants ayant choisi de recommander la version A l'ont fait avec beaucoup d'ardeur et de conviction, tandis que ceux ayant choisi la version B ont démontré moins d'engagement émotionnel. Cette donnée est celle qui, pour moi, est la plus évocatrice dans la cadre de cette expérimentation. Tel que mentionné précédemment, le choix de B pour les six autres participants – un choix nuancé, comme nous l'avons vu – repose principalement sur la clarté de l'image, tandis que ceux ayant choisi A l'ont fait avec une participation affective visiblement plus prononcée. Mon participant le plus âgé fut sans équivoque dans ses propos : il a affirmé être « tombé en amour avec la A » et que son regard a majoritairement porté sur cette version pendant la projection. Au fil de l'entrevue, il a affirmé que la version A lui a davantage semblé d'un film et que cela lui a permis de voir les détails dans l'image d'un autre œil. À ce propos, il a fait un parallèle très intéressant au sujet de certains films d'époque où les détails n'étaient pas toujours précis et que cela ne constituait pas une contrainte pour lui, bien au contraire. « On n'a pas besoin des détails », m'a-t-il confié. En l'occurrence, cette affirmation souligne le fait que la notion de « détail » n'est pas nécessairement reliée à la définition de l'image filmique, mais à la manière dont on perçoit cette image. Plus précisément, la version A lui a fait voir les choses d'une autre manière et lui a fait remarquer certains détails autrement, malgré une image plus floue.

Du même souffle, ce participant a aussi souligné la présence d'une « douceur » dans la version A. Cette version, il a affirmé l'avoir trouvée « chaude » et « chaleureuse », tandis que la version B lui a semblé « froide ». Même chose pour une autre participante m'ayant confié avoir trouvé la version A plus chaude et – comparativement – la version B plus triste. Il est intéressant, ici, de retrouver les notions de température que nous avons évoquées plus tôt, au chapitre 1, à la lumière des écrits de Gaudreault et Marion. Ces réponses émotives de la part de plusieurs participants sont, pour moi, un début de preuve indiquant que certains types d'images sont effectivement susceptibles de nous faire ressentir une chaleur et/ou une froideur et – c'est là le plus important – de nous engager dans une participation affective visiblement prononcée.

Il est certain que le fait de mettre les deux versions de *Prélude* dans une relation si directe accentue notablement le contraste de leur texture visuelle respective. Je dois aussi reconnaître que les manipulations que j'ai effectuées sur la version A ont eu tendance à hypertrophier certains traits reliés à la texture de l'image, mais c'est aussi cela qui, je crois, a suscité une prise de position bien sentie chez les spectateurs ayant participé à mon expérimentation. Je crois également que le simple fait de mettre ce contraste en évidence par le type de projection que j'ai effectué a affecté l'expérimentation elle-même, mais c'est aussi la démarche qui m'a semblé la plus propice pour obtenir des données pertinentes de la part de mes participants. Somme toute, la majorité des participants (6 sur 8) ont choisi de recommander la version B pour la clarté de l'image, mais la plupart ont démontré par leurs commentaires que la version A servait plus efficacement le propos du film et, donc, transmettait mieux certaines sensations.

5.3 Suite de l'expérimentation

Après avoir compilé les données recueillies auprès de mes participants, je décidai de tenter une seconde version de l'expérimentation. Cette fois-ci, j'envoyai par courriel un lien à cinq

personnes âgées entre 21 ans et 60 ans (hommes et femmes) afin qu'elles puissent visionner *Prélude* dans le confort de leur foyer – ou toute autre condition de leur choix – ainsi qu'au moment de leur convenance. Je leur demandai toutefois de visionner le film sur un écran d'au moins 13 pouces et, donc, d'éviter les téléphones ainsi que les tablettes dans la mesure du possible. À l'intérieur du courriel, le lien de visionnement fut accompagné du même canevas comparatif (voir figure 23) que celui présenté aux autres participants lors des entrevues ainsi que des trois questions suivantes :

1. Vous souvenez-vous vers quelle version (A ou B) vous étiez davantage attiré pendant la projection ? Si oui, parlez-moi de votre expérience de visionnement envers cette version en particulier.
2. Y a-t-il une version qui vous a semblé plus agréable à visionner ? Si oui, de quelle manière expliqueriez-vous ce choix ?
3. Si vous deviez recommander à un proche de visionner seulement une des deux versions, laquelle serait-ce ? Comment en arrivez-vous à recommander cette version plutôt que l'autre ?

Cette fois-ci, sur les cinq participants, un seul a choisi de recommander la version B (en réponse à la question 3). Trois autres participants ont recommandé la version A tandis qu'une autre personne a affirmé ne pas savoir si elle recommanderait une version plutôt qu'une autre, trouvant l'expérience de visionnement trop « personnelle » pour faire ce choix. Cette personne affirme toutefois avoir préféré la version B pour sa « clarté et sa sérénité ». Sous cette forme, mon expérimentation n'a pas révélé de préférence apparente en lien avec la catégorie d'âge, la version A (retouchée) ayant été choisie par des participants âgés à la fois de 22 ans et 60 ans. La donnée constante – et probante – est la notion de définition de l'image – de clarté – en lien avec la version B et qui revient fréquemment à titre de commentaire technique : « [l]a version B me semblait plus claire, les détails plus définis²⁹⁹ » ou encore :

²⁹⁹ Commentaire d'une participante âgée de 35 ans.

« [l]a composition et la couleur étaient plus définies sur la version B³⁰⁰ ». L'un des participants a aussi affirmé que « [l]'image était plus claire [...] je ressentais plus de confort visuel, comme si elle exigeait moins d'effort » en ajoutant que « [l]e flou visuel de l'image de [la version A] m'a dérangé ». Tandis que la majorité des commentaires recueillis de la part des « partisans » de la version B concernent la définition de l'image, la version A de son côté a généré plusieurs commentaires à caractère phénoménologique qui sont très évocateurs. En voici un échantillon :

- « Je me sens plus attirée par la version A. C'est comme si j'avais mis une autre lentille pour voir une autre vision de la vie. Est-ce la réalité, le rêve ou un entre-deux ? Cette version se prête plus à me faire visiter mon imaginaire et ma réflexion. »
- « La version A est plus douce à regarder. La couleur feutrée, la douceur, la paix, le regard vers l'intérieur me font rejoindre une autre époque. Prendre le temps, savourer le moment présent, juste contempler fait du bien. »
- « [La version A] nous amène dans un ailleurs, sans contraintes, sans pression. Juste lâcher-prise et s'abandonner à ce qui est... »
- « Le style artistique de la version A est une bonne idée et ça tend même à changer toutes les perceptions qu'on peut avoir du texte qui est en voix *off*. Le contraste entre un texte lourd et froid, sur un fond chaud, laisse un drôle d'atmosphère nous faisant plus apprécier un texte poétique. »
- « [J]e crois que c'est dans [la version A] que le spectateur pourra davantage apprécier les images et la narration. Je trouve qu'il y a une plus grande sensibilité qui se dégage dans cette version. Elle saura rejoindre le spectateur plus facilement. »

³⁰⁰ Commentaire d'un participant âgé de 21 ans.

Somme toute, cette série d'expérimentations nous démontre bien que la version A est davantage au service du propos du film, de son essence pourrais-je même dire. Les manipulations effectuées sur l'image lui procurent, à mon sens, un « supplément d'âme » malgré les « difficultés optiques³⁰¹ » qui en résultent. Ce supplément d'âme, rappelons-le, « ne peut advenir que lorsqu'on triture le “substrat enregistré” de telle sorte qu'il finisse par dire autre chose [...]»³⁰². En « [a]llant chercher un sens supplémentaire dans la version A³⁰³ », ce qui fait en sorte que « [d]ans cette même version, il était plus facile de voyager avec les paroles de la narratrice et d'entrer dans le court-métrage³⁰⁴ », on se retrouve alors avec un film dont les images, inspirées de la matérialité du cinéma argentique, sont davantage poétiques. Bien entendu, comme nous l'avons vu, la version B fonctionne elle aussi, dans sa clarté, sa grande définition, ainsi que ses couleurs plus proches d'une réalité qui nous est familière. Toujours est-il que selon moi, la force du cinéma est sa puissance d'illusion. Avec des images dites « imparfaites », il est possible de constater que nous entrons dans une tout autre illusion de notre réalité, celle de l'imaginaire et du rêve. Bref, nous entrons dans le riche univers des sensations et des émotions. Par cette *interprétation* plastique et non seulement la *copie* d'un sujet³⁰⁵ – la réalité – j'entre réellement dans ce qui fait du cinéma une pratique artistique.

5.4 Doux-amer

Ces expérimentations phénoménologiques avec le court-métrage *Prélude* ont confirmé la légitimité de mes démarches envers l'image filmique. À partir du moment où il fut évident pour moi que les images retouchées engagent le spectateur dans une participation affective plus prononcée, je décidai de poursuivre dans cette direction pour la production du travail artistique qui accompagne ce mémoire. Intitulé *Doux-amer*, le court-métrage qui représente

³⁰¹ Malgré la résultante d'une image dite imparfaite.

³⁰² *Ibid.*, p. 145.

³⁰³ Commentaire d'une participante âgée de 22 ans.

³⁰⁴ Commentaire d'un participant âgé de 21 ans.

³⁰⁵ Notions de Riciotto Canudo. Cité par Gaudreault, A., et Marion, P., dans *op. cit.*, p. 133.

le point culminant de mon projet de recherche se veut lui aussi une étude de contrastes. Ces contrastes, nous les retrouvons tout d'abord au niveau technique, où je mets en évidence différentes textures visuelles inspirées de la matérialité du cinéma analogique. Dans mon film, ces images issues d'une manipulation « plastique » côtoient des images numériques non retouchées³⁰⁶. Puisque j'ai la ferme conviction que la technique, en elle-même, ne suffit pas et qu'au contraire, elle est au service de la narrativité dans une perspective de cinéma de fiction, il fut important pour moi d'établir dès le départ un contraste au niveau scénaristique. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai collaboré avec Anne Martine Parent sur la rédaction du scénario de mon film. Madame Parent est écrivaine ainsi que professeure au département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Ensemble, nous avons construit la structure narrative de l'histoire que raconte *Doux-amer*. L'autre raison pour laquelle j'ai cherché une collaboratrice pour cette étape cruciale de mon projet est que le film met en scène une protagoniste féminine nommée Rosemarie. Puisque je considère mon « point de vue masculin » relativement *limité* en ce qui concerne le développement d'un personnage féminin, je désirais donc à tout prix qu'une femme m'aide à construire ce personnage ainsi que son histoire afin de développer ces aspects à leur plein potentiel.

Dans *Doux-amer*, nous suivons donc deux versions de Rosemarie. Il s'agit en fait de deux vies – deux univers parallèles – qui se côtoient et qui puisent leur source au même endroit où, dix ans plus tôt, Rosemarie, alors enceinte, s'est vue confrontée à une décision majeure : garder l'enfant ou bien se faire avorter. Cette décision a alors créé une espèce d'intersection temporelle où, dans la « vie A », Rosemarie a décidé de ne pas être mère, tandis que dans la « vie B », elle a gardé l'enfant. Ces situations l'ont bien entendu poussée à évoluer différemment et c'est précisément ce que le film met en scène, alors que dix ans plus tard, nous retrouvons chacune de ces versions (A et B), au cours de la même journée. Quel impact le fait d'avoir fondé une famille aura-t-il eu sur elle – sur sa vie, sa carrière – versus la décision de ne pas être devenue mère ? C'est ce contraste, autant thématique que narratif, qui

³⁰⁶ Sur les images numériques dites « non retouchées », j'ai seulement procédé à un étalonnage des couleurs dans le logiciel *Adobe Premiere*.

est supporté par la mise en relation de différentes textures visuelles inspirées de la matérialité du cinéma analogique. Pour ce faire, j'ai choisi de pousser plus loin la démarche que j'ai entreprise avec le court-métrage *Prélude* et où j'utilise une technique analogique de transfert d'image à partir d'un support prédéfini. En début de projet, j'ai caressé pendant un certain moment l'idée de tourner l'une des vies en format numérique et l'autre en pellicule-film. Toutefois, je me suis rapidement rendu compte que je devais pousser ma démarche plus loin afin de manipuler certaines de mes images dans le but de leur conférer un statut plutôt inspiré de cette fameuse matérialité qui me préoccupe tant. C'est ainsi, me suis-je dit, que je pourrai véritablement faire en sorte qu'une poésie se dégage de mon film.

Dans le cas de *Doux-amer*, mes réflexions à savoir quelles images j'allais manipuler – et lesquelles resteraient majoritairement non retouchées – furent nombreuses. Dès le départ, j'étais conscient que la texture visuelle de mes images allait inévitablement affecter la perception du spectateur ainsi que sa participation affective envers mon film. Je fus également conscient que la motivation derrière mes choix n'allait sûrement pas être perçue de la même manière par chacun des spectateurs. Plus simplement : peu importe mes intentions envers la texture visuelle d'une vie ou l'autre, je savais pertinemment bien qu'il y avait des chances – et non des risques – que ces intentions soient perçues tout autrement. Pour moi, c'est justement là que réside l'intérêt ainsi que la force de mon projet.

Toujours dans l'intention de bien définir chacun des univers de Rosemarie à l'aide d'une texture visuelle lui étant propre, je décidai donc que les images de la vie A (une vie sans enfant, axée sur sa carrière) seraient celles que j'allais manipuler dans le but de retrouver une texture inspirée du cinéma argentique. De leur côté, les images de la vie B resteraient campées dans l'univers numérique. Au niveau de la mise en scène, j'optai pour le plan séquence sous forme de « tableau », dans la mesure où chaque scène se veut un plan fixe et sans aucune coupe dans lequel les personnages évoluent librement. C'est ainsi que, d'une part, le rythme et le jeu ne sont pas dictés par le montage et que, d'autre part, cette approche permet de *ressentir* davantage la texture visuelle. Le montage en alternance de chacune des

vies de Rosemarie (A-B-A-B-A-B) se charge pour sa part d'explicitier le contraste des dites textures et, donc, de nourrir la progression narrative ainsi que son efficacité.



Fig. 24 : L'écran de projection avant l'application de la peinture.
© Jonathan Gagné

Alors qu'avec *Prélude* j'utilisai une toile de coton comme surface de projection pour ma seconde captation, je décidai cette fois-ci de construire de mes propres mains l'écran sur lequel j'allais filmer mes images une seconde fois. Je fis cela toujours dans l'optique d'entretenir une démarche plastique afin de reconquérir une matérialité – une physicalité – quasi palpable dans mes images. Comme nous l'avons vu plus haut, le grain est l'un des composants majeurs à l'origine de la texture de l'image argentique et c'est aussi ce qui dissocie la pellicule-film du numérique. J'avais donc à cœur de retrouver ce grain dans mes images finales pour la vie A de Rosemarie. Pour ce faire, j'en vins à mélanger du sable dans ma peinture afin de retrouver la présence d'un grain directement sur ma surface de projection. J'avais préalablement eu l'idée de recouvrir mon écran de grains de sucre, mais il s'avéra que le sable mélangé à la peinture me donna une texture très satisfaisante. Je fus dès lors persuadé que cette surface granuleuse – que je qualifie d'organique – allait contribuer à conférer à mes images un style se rapprochant beaucoup de l'image argentique, sans toutefois

l'émuler. Cela est très important, car au fil de ma démarche mon intention a toujours été de m'inspirer et non de reproduire cette texture visuelle si chère à mes yeux.



Fig. 25 : Résultat du mélange du sable à la peinture.
© Jonathan Gagné

Une fois cet écran terminé, je fus en mesure de procéder à la deuxième captation de mes images à l'aide d'un nouveau tournage. Comme ce fut le cas avec *Prélude*, j'eus recours à un processus inspiré du téléciné, soit une méthode analogique de transfert d'images très utilisée dans les années soixante-dix et quatre-vingt pour convertir en format vidéo les images issues de la pellicule-film. Il s'agit également d'une « pratique résiduelle »³⁰⁷ permettant une résurgence, en l'occurrence un style visuel inspiré du cinéma argentique. Cette fois-ci, dans le but de retrouver le « battement de cœur³⁰⁸ » issu du scintillement de la projection mécanique de la pellicule-film, j'installai un projecteur Super 8 en parallèle à mon projecteur vidéo. Avec l'aide précieuse du technicien en cinéma de l'UQAC, je fus également en mesure d'installer une section d'amorce transparente de pellicule Super 8mm dans le projecteur afin de projeter des images « vides » en boucle pendant – et sur – la projection de mon film. Grâce à cette double projection juxtaposée, il fut ainsi possible de ressentir sur mon image le *flicker*

³⁰⁷ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 245.

³⁰⁸ Notion de Babette Mangolte citée au chapitre 2.

(scintillement) si familier à la projection cinématographique et qui, à mes yeux, joue un rôle important dans son organicité. Par la même occasion, il fut aussi possible de voir apparaître occasionnellement quelques défauts optiques liés à l'usure de l'amorce transparente de pellicule Super 8mm. Il s'agit somme toute de détails très subtils de prime abord, à peine perceptibles à l'œil nu, mais qui font réellement toute la différence sur l'image finale elle-même. C'est dans ces petits détails que résident, selon moi, non pas seulement la légitimité, mais aussi la force de ma démarche.

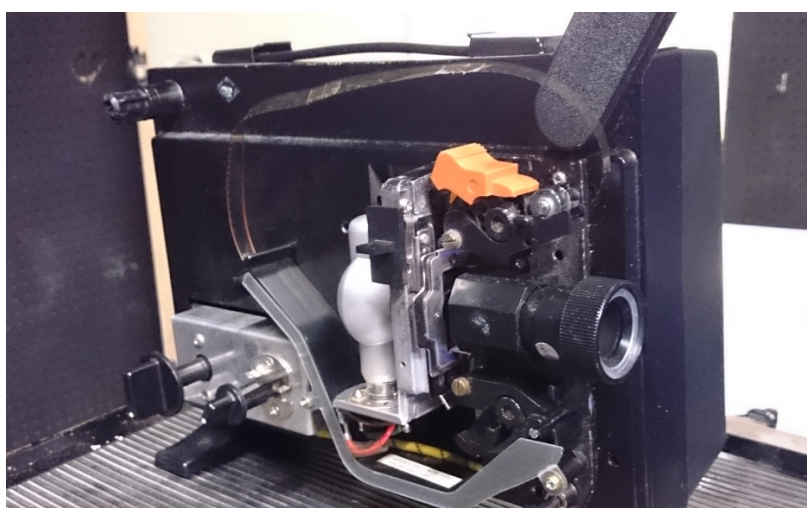


Fig. 26 : Le projecteur Super 8mm
© Jonathan Gagné

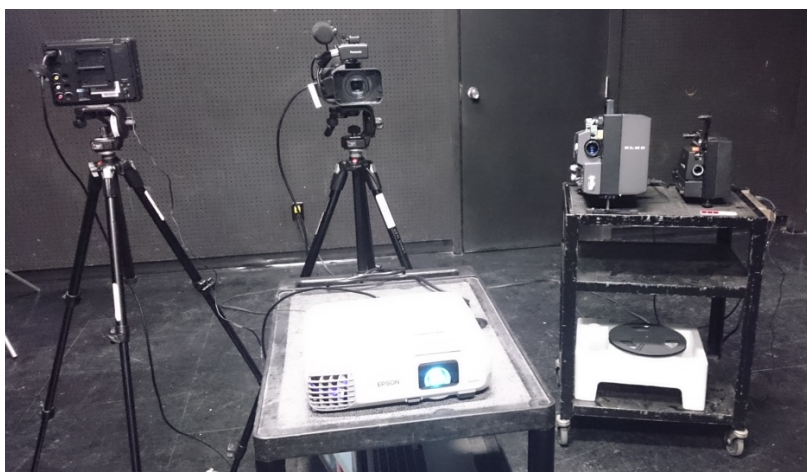


Fig. 27 : L'installation pour la deuxième captation de mes images
© Jonathan Gagné

Ce processus – ces manipulations plastiques - constitue en quelque sorte une suite logique aux démarches que j’avais préalablement entamées avec le court-métrage *Prélude*. Tout en poussant cette fois-ci la technicité plus loin, je dus également tenir compte des commentaires reçus lors des expérimentations phénoménologiques que j’ai menées auprès des différents spectateurs. Celles-ci m’auront appris à faire attention à l’équilibre de la couleur dans mes images ainsi qu’à la définition de celles-ci. Afin d’éviter ce « flou » dont plusieurs personnes m’ont parlé, je m’assurai d’optimiser les réglages concernés autant sur le projecteur vidéo que sur la caméra que j’utilisai pour capter mes images une seconde fois. La méthode de téléciné analogique que j’utilise implique toutefois une perte inévitable de la définition originelle de l’image, ce qui est complètement assumé. C’est justement ce qui aide l’image à quitter son statut numérique – et virtuel – afin de se placer sous le dôme de l’indicialité³⁰⁹, soit une représentation visuelle entretenant une relation privilégiée – nouvellement transformée – avec, d’un côté, la réalité des images filmées, mais aussi – et surtout – avec la matérialité de la technologie argentique.

Par la suite, en post-production, j’ai ajouté une couche de grain numérique afin de donner l’illusion que le grain fixe sur l’écran que j’ai construit (le sable dans la peinture) est en mouvement lui aussi. J’accordai donc une importance particulière à ce que mon processus soit un mariage entre l’univers analogique et numérique. À mes yeux, c’est une chose non seulement cruciale à notre époque, mais inévitable. Cette démarche, qui est « un geste délibéré, mais arbitraire, [...] une intervention directe, manuelle, corporelle sur la matière³¹⁰ », constitue ce que j’appelle le meilleur des deux mondes. Après tout, la technologie numérique est « de plus en plus propice à la maîtrise absolue sur l’image et à sa ‘‘réécriture’’³¹¹ ». Ce processus nous sort donc complètement de l’image numérique et c’est là que tout devient pertinent à mes yeux. Selon moi, ces nouvelles images, en contraste avec celles non retouchées dans le film, sont susceptibles d’exprimer davantage de choses que leur

³⁰⁹ Notion de David Rodowick citée au chapitre 2.

³¹⁰ Aumont, J., *op. cit.*, p.71.

³¹¹ Aumont, J., *op. cit.*, p.65.

version initiale l'aurait fait. « Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformations³¹². » Ce travail que j'ai effectué sur certaines images de *Doux-Amer*, où je me suis appliqué à modifier la « substance » de celles-ci, crée des « déséquilibres dans un système autrement stable³¹³ ». Nous parlons ici d'une véritable transsubstantiation qui nous permet de jeter un regard autre sur l'image filmique.

³¹² Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 73. Citation de Robert Bresson.

³¹³ Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 66.



Fig. 28 : Image pré-manipulation (haut) et post-manipulation (bas) tirée du film *Doux-Amer*. Malgré la taille de ces images, il est possible de remarquer que le grain ainsi que la définition de l'image du bas se rapprochent de la texture visuelle de l'image argentique.
© Jonathan Gagné

« Repérer la trace, la survivance d’une culture dans une autre, tel est donc le projet.³¹⁴ » Plus que tout, je crois sincèrement c’est la mise en relation entre les différentes textures visuelles qui est évocatrice et qui nous fait prendre conscience de la force des images. Voilà comment se manifeste réellement, selon moi, la capacité poétique de l’image filmique. Cette démarche s’inscrit adéquatement au sein de la définition de l’écart en poésie par Jean Cohen, où « il s’agit plutôt de créer de nouvelles configurations de connaissances et de ressentis³¹⁵ ». Voilà précisément quel était mon objectif avec le court-métrage *Doux-amer*, même si je ne crois pas qu’il soit possible de « canaliser à l’avance les effets esthétiques, sensoriels et psychiques des productions des nouveaux supports et des nouveaux réseaux de l’image en mouvement³¹⁶ ». Avec ces nouvelles configurations, ces « aménagements et cette reconstruction³¹⁷ », « [l]e matériel filmique connaît donc un processus de sublimation³¹⁸ », tout ça dans le but de redonner à l’image « sinon un indéniable “statut”, du moins une efficacité symbolique³¹⁹ ».



Fig. 29 : Images tirées du film *Doux-Amer*. À gauche, la vie A (manipulée) et à droite, la vie B.
© Jonathan Gagné

³¹⁴ Bert, J. (2017, 5 juillet), « Georges Didi-Huberman, L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg », *Cairn*, <<https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2002-2-page-0.htm>>, page consultée le 6 octobre 2017.

³¹⁵ Jean Cohen cité par Gosselin-G., G., dans *op. cit.*, p. 91.

³¹⁶ Aumont, J., *op. cit.*, p.93.

³¹⁷ Notions d’André Bazin. Cité par Gaudreault, A., et Marion, P., dans *op. cit.*, p. 254.

³¹⁸ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 137.

³¹⁹ Ardenne, P., *op. cit.*

CONCLUSION

*Un film permet en quelque sorte de générer
un univers éthéré situé quelque part
au-dessus de toute inscription dans le réel
et de son inscription sur un support*
Souriau

Lorsque je découvris pour la toute première fois le film *Vampire... vous avez dit vampire ?* à l'âge de huit ans sur un support vidéo analogique aujourd'hui désuet, j'étais loin de me douter que la qualité des images offertes par ce médium allait influencer à ce point non seulement mon statut de spectateur, mais également le créateur que je suis devenu. Les sensations que j'ai ressenties à l'époque m'accompagnent toujours et façonnent continuellement ma perception ainsi que mon geste créatif. Sans cette expérience, je n'aurais jamais pu envisager le projet de recherche que contient ce mémoire ainsi que *Doux-amer*, la création qui l'accompagne. Remettre en question le statut de l'image filmique selon le médium qui est à son origine fut pour moi une expérience très révélatrice. Après tout, « [l]e principal défi de l'artiste d'aujourd'hui, [...] sera celui-ci : remettre de la consistance, densifier, faire en sorte que les images qu'il crée aient en elles quelque chose, une charge sédimentaire, une capacité à retenir la vision.³²⁰ »

Aujourd'hui plus que jamais, je crois que l'intention qui amorce la création chez l'artiste et qui donne un sens à son œuvre est primordiale. Au sujet de l'art en général, Didi-Huberman affirme que la nature de la situation actuelle en est une de « crise³²¹ ». Il mentionne que certains parlent d'une mort généralisée des valeurs tandis que d'autres crient à la décadence,

³²⁰ Ardenne, P., *op. cit.*

³²¹ Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 14.

à la perte de tout et en appellent à un retour aux « vraies valeurs » d'antan. Ce débat se transpose bien évidemment au domaine du cinéma où, certes, l'identité du cinéma elle-même est ébranlée par certaines innovations technologiques. Le numérique, autant comme support de captation que de diffusion, a apporté avec lui un nouveau style et une nouvelle façon de pratiquer l'art cinématographique. Gaudreault et Marion mentionnent que les possibilités infinies du numérique sont fascinantes mais que cette fascination ne doit pas compromettre la rigueur de la recherche. Il est impératif de pratiquer la nuance afin d'éviter « une dualité bornée et une lutte sans merci entre “digitalophiles” et “digitalphobes”³²² ». Jacques Aumont, pour sa part, affirme ce qui suit :

[...] [O]n a trop raisonné [...] qu'une technique, un dispositif (au sens large) et un problème d'image [...] doivent obligatoirement être dépassés par une autre époque qui ne peut s'y reconnaître, comme s'il n'existait pas d'innombrables effets de prolongation, de viscosité des idées, de progressivité des mutations.³²³

Je crois effectivement qu'un « effet de prolongement » est essentiel dans l'acte de création, surtout en cinéma, où ce qui est venu avant teinte inévitablement ce qui se fait aujourd'hui. Plusieurs artistes sont ainsi en recherche d'un équilibre « rédempteur » afin de se situer et combler leur quête de sens. C'est exactement ce qui s'est produit lorsque je me suis lancé dans la création du court-métrage *Doux-amer*, où j'ai tenté d'insuffler un sens dans l'image en initiant un dialogue – une prolongation – de manière cohérente entre des techniques, des dispositifs et des « problèmes d'images » (des difficultés optiques). Ce projet de recherche-crédation m'a permis de constater, entre autres, que l'image filmique est encore plus puissante qu'on ne le croit. Cette puissance, nous la devons en grande partie au médium qui, directement ou indirectement, suscite la participation affective du spectateur, dont la sensibilité détermine de quelle manière les images seront traitées dans son esprit.

³²² Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 247.

³²³ Aumont, J., *op. cit.*, p.36.

À la fin de ma vie, je ne veux pas dire que le cinéma est contre la vidéo. Je veux utiliser toutes ces choses et jouer avec elles et garder mon désir de toucher les gens. Pas pour les faire pleurer, mais pour toucher leur sensibilité. Je rassemble des éléments qui touchent votre mémoire ainsi que votre vie. Je veux que les gens reviennent à eux-mêmes ; je ne veux rien imposer. [Notre traduction]³²⁴

Agnès Varda, une célèbre plasticienne, scénariste et réalisatrice française, résume bien la situation qui me préoccupe, voulant que la technicité (toutes ces choses) soit un outil qui aide les artistes de cinéma à toucher la sensibilité des gens. Cet outil aide également à toucher leur mémoire et, pour ainsi dire, à l'activer, de sorte que les souvenirs qui en émergent provoquent des sensations ressenties autant psychologiquement que physiquement. Les propos d'Edgar Morin vont dans le même sens que ceux de Varda : « [...] les œuvres créées par le cinéma, la vision du monde qu'elles présentent, ont débordé de façon vertigineuse les effets de la mécanique et de tous les supports du film³²⁵ ». Pour sa part, Jacques Aumont croit que nous en sommes rendus à ce qu'il appelle un cinéma « sauvage, déréglé et proliférant bien plus que disparaissant³²⁶ ». Voilà où la manipulation de l'image filmique prend tout son sens, à savoir qu'il faille maintenant transcender le médium – ajouter, rejouer, dévier³²⁷ – par une expérience plastique dont l'issue est une transsubstantiation. C'est ainsi que l'*image* devient un *fragment* autre qui affecte le *sens* de la *forme* au sein de cette configuration dialectique.

Comme artiste, le résultat auquel je suis parvenu en *rejouant* et en *déviant* les images du film *Doux-amer* représente à la fois un aboutissement et un commencement. En effet, les manipulations que j'ai apportées à l'image et qui ont résulté en une véritable transsubstantiation de celle-ci ouvrent la porte à des nombreuses avenues où le créateur en moi est pressé de s'engager. J'aimerais – et je dois – m'aventurer encore plus profondément dans cette démarche lors de mes prochaines réalisations. Une fois que nous considérons

³²⁴ Weston, H. (2017, 5 avril), « I'm Still Here: A Conversation with Agnès Varda », *The Criterion Collection*, [En ligne], <<https://www.criterion.com/current/posts/4488-i-m-still-here-a-conversation-with-agnes-vara>>, page consultée le 14 août 2017.

³²⁵ Morin, E., *op. cit.*, p. 14. Citation de Gilbert Cohen-Séat.

³²⁶ *Ibid.*, p.19.

³²⁷ Ardenne, P., *op. cit.*

l'image issue du médium comme étant un simple substrat enregistré qui ne demande qu'à être manipulé, les options sont nombreuses. Après tout, « le véritable perfectionnement d'un objet technique n'est pas son degré de perfection interne, mais sa *marge d'indétermination*, sa capacité à demeurer "ouvert" »³²⁸. Jusqu'à quel point, donc, me sera-t-il possible de jouer de cette fameuse marge d'indétermination afin d'élever l'image filmique à un statut autre, à une « substance » qui évoque *mieux* et, surtout, *plus* ?

À mes yeux, la pellicule-film constitue un médium ouvert et capable d'offrir un « inconscient technique » ainsi que des accidents naturels – des difficultés optiques – qui deviennent la substance de cette activité plastique si importante à mes yeux en tant qu'artiste. En utilisant les aspects de ce médium en conjonction avec les outils numériques, cela m'ouvre les portes d'une poétique renouvelée. Comme créateurs et comme spectateurs, nous cherchons avec les films – comme avec toute forme d'art – à ressentir des sensations et des émotions qui nous aident à entrer en contact avec notre humanité ainsi qu'à ressentir la « vibration » de la vie.

À ce point gonflé et débordant d'âme, et plus largement, à ce point structuré et déterminé par la participation affective, le cinéma répond à des besoins... Et nous sentons déjà les besoins, qui sont ceux de tout imaginaire, de toute rêverie, de toute magie, de toute esthétique ; ceux que la vie pratique ne peut satisfaire.³²⁹

Il ne faut pas oublier que le monde dans lequel nous œuvrons en tant qu'artistes est en pleine mutation. Pour survivre, un système doit inévitablement combiner pérennité et changement. Il n'y a pas de « stabilisation définitive et immuable du média³³⁰ ». C'est ce même contexte qui contribue au développement de nouveaux outils de production qui changent notre façon de produire et de diffuser des œuvres cinématographiques. Comme ce fut le cas avec l'expérience plastique que j'ai vécue sur la production de *Doux-amer*, ce phénomène nous

³²⁸ Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 34. Citation de Gilbert Simondon.

³²⁹ Morin, E., *op. cit.*, p. 117.

³³⁰ Gaudreault, A., et Marion, P., *op. cit.*, p. 170.

incite à réfléchir à notre pratique, à prendre position et à adopter une vision en lien avec les médiums qui donnent vie à l'image. Après tout, « [i]l n'y a pas que les médias, que le cinéma, qui soient en plein processus de mutation. Nous aussi, en tant que spectateurs³³¹ ».

Avec les courts-métrages *Prélude* et *Doux-Amer*, je me suis retrouvé dans un espace de création duquel a émergé une nouvelle image, une image à la fois dialectique de par ses nombreuses couches de sens, mais aussi diachronique par l'historicité qui l'a influencée. En ce qui me concerne, j'explore une approche où se rencontre « le meilleur des deux mondes » au sein d'un espace ouvert et innovant et où hier et aujourd'hui inspirent un nouveau demain. « Ce langage cinématographique d'aujourd'hui est appelé à se réinventer demain. Le langage en vient ainsi à réfléchir sur lui-même, à se renouveler.³³² » Après tout, le mouvement est la clé des découvertes et de l'évolution ; c'est au sein de cette perpétuelle mouvance que se renouvelle la capacité poétique de l'image. C'est pour cette raison, selon moi, que le cinéma est « plus vivant que jamais³³³ ».

³³¹ *Ibid.*, p. 204.

³³² Gosselin-G., G., *op. cit.*, p. 93.

³³³ Gaudreault, A., et Marion, P., dans *op. cit.*, p. 7. Citation de Philippe Dubois.

BIBLIOGRAPHIE

Ardenne, P. (s.d.), « L'image d'art contemporaine : impossible définition et stratégies de recomposition », *L'art même*, [En ligne],
<<http://www.lartmeme.cfwb.be/no027/pages/page4.htm>>, page consultée le 9 juin 2016.

Aumont, J. (2013). *Que Reste-t-il du cinéma ?* Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

Aumont, J. [2001] 2011. *Les Théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin.

Aumont, J. (1990). *L'Image*. Paris : Nathan.

Barthes, R. (1980). *La Chambre claire*. Paris : Gallimard Seuil.

Baudrillard, J. (1997). *Illusions, désillusions esthétiques*. Paris : Sens & Tonka.

Bert, J. (2017, 5 juillet), « Georges Didi-Huberman, L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg », *Questions de communication* [En ligne],
<<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7290>>, page consultée le 6 octobre 2017.

Child, B. (2013, 13 décembre), « Peter Jackson admits to 'softening' HD version of The Desolation of Smaug », *The Guardian*, [En ligne],
<<https://www.theguardian.com/film/2013/dec/13/peter-jackson-48fps-tone-down-hobbit-desolation-smaug-hd>>, page consultée le 21 mars 2018.

Church, D. (2016). *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Deleuze, G. (1983). *L'Image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2008). *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Les Éditions de Minuit.

L'Enfant et le 7^e art (s.d.), « Principes de base : Caméra et film », [En ligne],
http://enfant7art.org/cine_tech2.html, page consultée le 7 juillet 2017.

Gaudreault, A., et Marion, P. (2013). *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Collin.

Gosselin G., G. (2015). *La Poésie cinématographique, Terrence Malick et la sensation* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal.

The Grindhouse Cinema Database (2017, 8 mai), « Exploitation cinema, an introduction », [En ligne], <<https://www.grindhousedatabase.com/index.php/INTRODUCTION>>, page consultée le 9 janvier 2018.

Institut Lumière (s.d.), « Le cinématographe Lumière », *Institut Lumière*, [En ligne], <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/cinematographe.html>, page consultée le 6 juillet 2017.

Lesson, B. (2013). *La Spectation et l'absorption*. [Version électronique]. *Revue Proteus*, n°6, p. 53-61.

Merleau-Ponty, M. (2009). *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*. Paris : Folio Plus.

Morin, E. (1956). *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Gilson, N. (2017, 31 janvier), « Critique : Jackie », *Un grand moment de cinéma (ou pas)*, [En ligne], <<http://www.ungrandmoment.be/critique-jackie/>> page consultée le 14 août 2017.

Quintana, A. (2009). *Virtuel ?* Paris : Cahiers du cinéma.

Sobchack, V. (1991). *The Address of the Eye – a Phenomenology of Film Experience*. Oxfordshire : Princeton University Press.

Vitali-Rosati, M. (2015, 27 mai), « Pour une définition du numérique », *Parcours Numériques*, [En ligne], <http://parcoursnumeriques-pum.ca/pour-une-definition-du-numerique>, page consultée le 7 juillet 2017.

Weston, H. (2017, 5 avril), « I'm Still Here: A Conversation with Agnès Varda », *The Criterion Collection*, [En ligne], <<https://www.criterion.com/current/posts/4488-i-m-still-here-a-conversation-with-agnes-vara>>, page consultée le 14 août 2017.

Zernik, C. (2006). « “Un film ne se pense pas, il se perçoit” Merleau-Ponty et la perception cinématographique ». *Rue Descartes*, n° 53, p. 102-109.

FILMOGRAPHIE

ABRAMS, J.J. (réal.), (2015), *Star Wars Episode VII – The Force Awakens*, film, Californie, Disney, Blu-ray, 136 min.

ARONOFSKY, Darren (réal.), (2010), *Black Swan*, film, Californie, 20th Century Fox, Blu-ray, 108 min.

HOLLAND, Tom (réal.), (1985), *Fright Night*, film, Californie, Columbia Pictures, DVD, 106 min.

LARRAIN, Pablo (réal.), (2016), *Jackie*, film, Californie, 20th Century Fox, Blu-ray, 100 min.

LUCAS, George (réal.), (1977), *Star Wars Episode IV – A New Hope*, film, Californie, 20th Century Fox, Blu-ray, 125 min

LUCAS, George (réal.), (2002), *Star Wars Episode II – Attack of the Clones*, film, Californie, 20th Century Fox, Blu-ray, 142 min.

RODRIGUEZ, Robert (réal.), (2007), *Planet Terror*, film, Californie, Miramax, Blu-ray, 105 min.

SIEGEL, Don (réal.), (1956), *Invasion of the Body Snatchers*, film, Chicago, Olive Films, Blu-ray, 80 min.

TARANTINO, Quentin (réal.), (2007), *Deathproof*, film, Californie, Miramax, Blu-ray, 113 min.



Comité d'éthique de la recherche
Université du Québec à Chicoutimi

APPROBATION ÉTHIQUE

Dans le cadre de l'*Énoncé de politique des trois conseils : éthique de la recherche avec des êtres humains 2* (2014) et conformément au mandat qui lui a été confié par la résolution CAD-7163 du Conseil d'administration de l'Université du Québec à Chicoutimi, approuvant la *Politique d'éthique de la recherche avec des êtres humains* de l'UQAC, le Comité d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'Université du Québec à Chicoutimi, à l'unanimité, délivre la présente approbation éthique puisque le projet de recherche mentionné ci-dessous rencontre les exigences en matière éthique et remplit les conditions d'approbation dudit Comité.

Les membres jugent que ce projet rencontre les critères d'une recherche à risque minimal.

Responsable(s) du projet de recherche :	<i>Monsieur Jonathan Gagné, Étudiant Maîtrise en art, UQAC</i>
Direction de recherche : <i>(telle qu'indiquée dans la demande d'approbation éthique)</i>	<i>Monsieur Jean Châteauvert, Professeur Département des arts et lettres, UQAC</i>
Projet de recherche intitulé :	<i>À l'ère du cinéma numérique, comment reconquérir une approche poétique de l'image inspirée de la matérialité du cinéma argentique?</i>
No référence du certificat :	<i>602.591.01</i>
Financement :	<i>S/O Titre lors de la demande de financement :</i>

La présente est valide jusqu'au 7 août 2018.

Rapport de statut attendu pour le 7 juillet 2018 (rapport final).

N.B. le rapport de statut est disponible à partir du lien suivant : <http://recherche.uqac.ca/rapport-de-statut/>

Date d'émission initiale de l'approbation : *7 février 2018*

Date(s) de renouvellement de l'approbation :



Tommy Chevette,
Professeur et président du Comité d'éthique de la
recherche avec des êtres humains de l'UQAC